

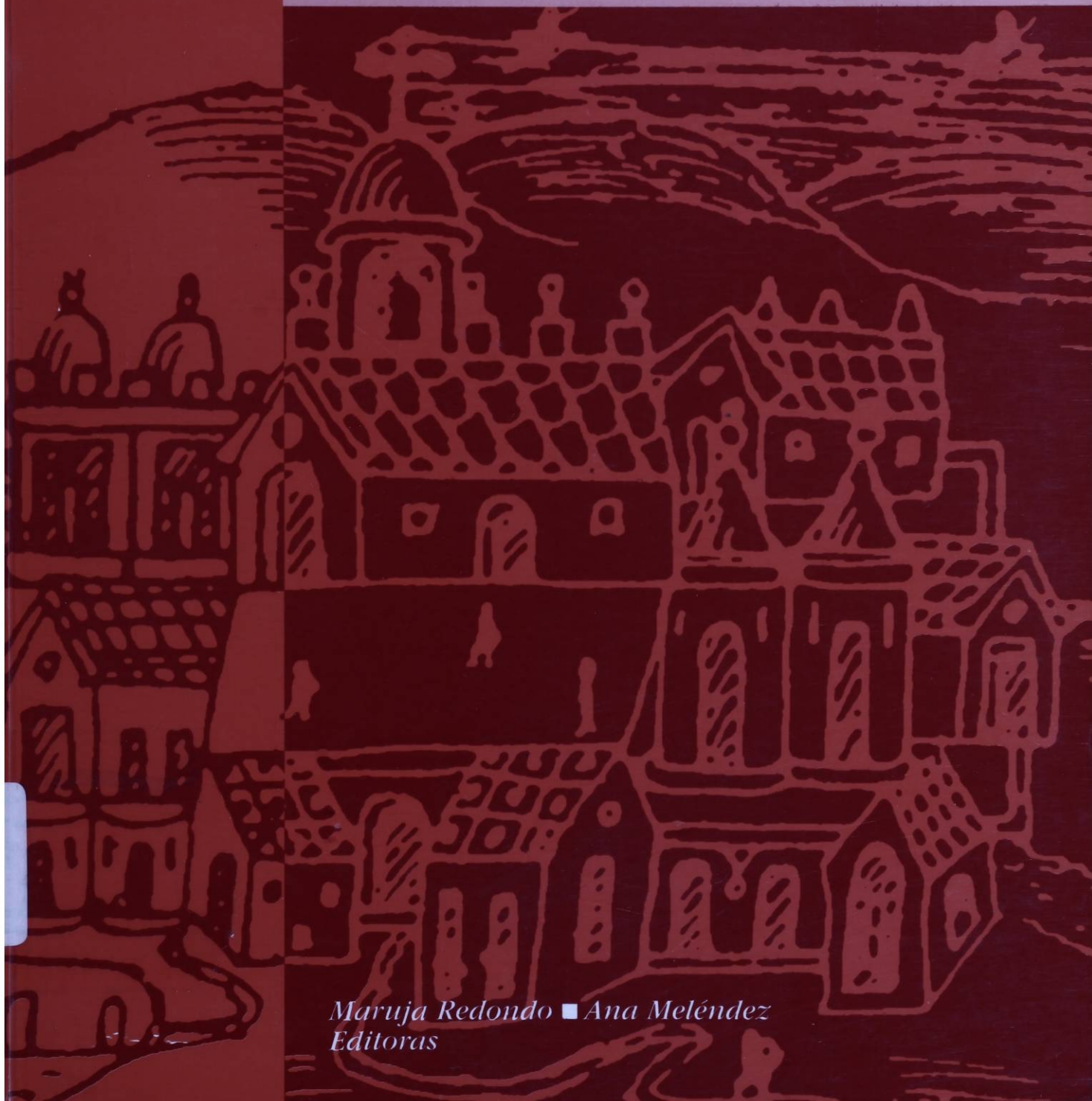
836

# Estudios históricos

*Arquitectura y Diseño, 2000*

460=

# 5



Maruja Redondo ■ Ana Meléndez  
Editoras





# **Estudios históricos** 5

*Arquitectura y Diseño*

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

Dr. José Luis Gázquez Mateos

Rector General

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Secretario General

**UNIDAD AZCAPOTZALCO**

Mtra. Mónica de la Garza

Rectora de la Unidad

Lic. Guillermo Ejea Mendoza

Secretario de Unidad

Mtro. Héctor Schwabe Mayagoitia

Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño

Mtro. Alejandro Viramontes Muciño

Secretario de la División

Dr. Sergio Tamayo Flores-Alatorre

Jefe del Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

**Estudios históricos 5, 2000**

Impreso en México. Printed in Mexico

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco

División de Ciencias y Artes para el Diseño

Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo

Av. San Pablo No. 180, Col. Reynosa Tamaulipas,

Azcapotzalco, CP 02200, México, D.F.

Diseño y producción / Cran Diseñadores

Concepto y diseño / Andrés M. Ramírez Cuevas

Cuidado de la edición / Ana María Hernández

Primera edición 2000

ISBN: 970-654-742-8

# 218553

C.B. 2894813

# Estudios históricos 5

*Arquitectura y Diseño*



AZCAPOTZALCO  
COBI BIBLIOTECA



2894813

*Maruja Redondo Gómez  
Ana Meléndez Crespo  
Editoras*

UAM  
NK 1390  
E 7.76  
v. 5

*Comité editorial*

Maruja Redondo Gómez  
Ana Meléndez Crespo  
Guillermo Díaz Arellano

*Consejo editorial*

Sabino Yano Bretón/ Centro I.N.A.H. Tlaxcala  
Nelly Sigaut/ Colegio de México de Michoacán  
Oscar Sánchez Caero/ I.N.A.H. México  
Horacio Senties/ Cronista de la Villa de Guadalupe  
Alberto Samudio Trallero/ Universidad Jorge Tadeo Lozano. Cartagena, Colombia  
Pablo Chico Ponce de León/ Universidad Autónoma de Yucatán  
Roberto López Bastida/ Oficina de Restauración de Trinidad. Cuba  
Rafael Barquero Díaz Barriga/ Comisión del Patrimonio Edificado, estado de Puebla  
Javier Villalobos/ Universidad Nacional Autónoma de México  
Félix Beltrán/ Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Manuel Rodríguez Viqueira/ Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Francisco Aroldo Alfaro/ Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco  
Sergio Padilla/ Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Pilar Tonda/ Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco  
Saúl Alcántara/ Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco



# Índice

.....

Prólogo	7
Presentación	9
<b>El Fenómeno Urbano en el Virreinato</b>	
El paseo del Pendón y la calzada México-Tacuba <i>Alejandro Mangino Tazzer</i>	13
Antagonismos ideológicos de la urbanización temprana en la Nueva España <i>Angel Julián García-Zambrano</i>	21
<b>Arquitectura Religiosa en el Virreinato</b>	
La posible participación de Claudio de Arciniega en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztitlán. Precisiones históricas y cuestiones formales <i>Luis Javier Cuesta Hernández</i>	45
Templos y conventos novohispanos en el siglo XVIII <i>Ma. del Pilar Tonda Magallón</i>	57
La iglesia y el convento de Santa Teresa, Cochabamba-Bolivia. Ejemplo de arquitectura barroca andina <i>Ximena Paz Auza Morales</i>	71
La Catedral de Durango <i>María Angélica Martínez Rodríguez</i>	85
La Villa de Guadalupe: fundación y arquitectura <i>Guillermo Díaz Arellano</i>	103
<b>Análisis del objeto en el Virreinato</b>	
Los envases en la Nueva España <i>Ma. Dolores Vidales Giovannetti</i>	121
Legislación sobre la impresión de libros en los siglos XV y XVI <i>Luisa Martínez Leal</i>	135
Mapas de minas. Ícono técnico y estético <i>Ana Meléndez Crespo</i>	143

**Memorias Foro Internacional**  
**"Patrimonio Urbano y Arquitectura"**

Proyecto cultural de la aduana: un éxito del presente  
construido sobre las glorias del pasado

*Ignacio Consuegra Bolívar*

165

La restauración del Teatro Heredia

*Alberto Samudio Trallero*

169

## Prólogo

.....

El diseño en el periodo virreinal es un estudio que contempla una revisión histórico-artística de algunos de los acontecimientos más relevantes dentro del desarrollo urbano iberoamericano, por decirlo con un término aglutinador que lo identifique.

La visión de un pasado común, con las actuales herramientas metodológicas que la interdisciplinariedad exige, es el resultado de una tarea viva y vigorosa que el presente libro entrega a los estudiosos del tema, fruto del trabajo en equipo del grupo de Historia del Diseño de la Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco.

Reunir tipológicamente los paradigmas del diseño virreinal americano es una complicada labor que lleva a establecer una red de relaciones entre habitar y el habitat y, por supuesto, a advertir las diferentes maneras de usar y vivir el espacio con todos sus pormenores ornamentales y sustantivos.

Sin duda la integración plástica que surge de la historia del diseño virreinal remite a los programas arquitectónicos utilizados en las austeras edificaciones franciscanas del siglo XVI, que se inspiraron en los modelos europeos, siempre dentro de la necesidad creciente de adaptar en la práctica la imposición de una realidad geográfica y de una sociedad emergente a lo largo y ancho del continente.

Adobe y palma, cantera y tezontle, azulejo, ladrillo y madera se constituyeron en arcilla plástica durante la reinterpretación de los diseños que se copiabán de libros y grabados europeos.

La arquitectura y sus sistemas constructivos, góticos románicos, renacentistas, herrerianos o mozárabes dejaron su impronta en hierro, lo mismo en cerraduras que chapetones, clavos, puertas y ventanas, rejas de coro y atrios. La pátina del pasado brilla con la luz que le imprimen, con una nueva mirada, los autores de la presente investigación.

Sus páginas nos llevan a evocar los encalados muros, los vetustos campanarios, los libros de coros, la indumentaria litúrgica o la simple trama y urdimbre implícita en la colocación de un enladrillado.

Las necesidades humanísticas de mecenas, artífices y usuarios forman parte del proceso histórico que consolidó un estilo. El estilo virreinal culmina lo circunstancial y la singularidad para nutrirse con los aportes del ingenio local y las referencias culturales que definen en su momento el perfil humano con personalidad propia.

El examen, análisis, investigación, revisión y resumen de la evolución de la tipología formal lleva al minucioso estudio estilístico de las influencias recibidas del extranjero; arquitectónicas u ornamentales, acrisoladas todas con el aporte de la interpretación local y los elementos de tradición en su fase de evolución precisa y decisiva.

Buscar el pulso del diseño virreinal aporta elementos para su valoración artística, su procedencia, aplicación y transporte que aglutina la expresión de la riqueza americana con el significado simbólico que contribuye a la formación de nuestra identidad histórica iberoamericana.

*Dr. Sabino Yano Bretón*  
*Diciembre del 2000.*



## Presentación

---

La Colección de Estudios Históricos de Arquitectura y Diseño, nació un año después de la creación del Seminario de Historia del Diseño, en el año de 1996, bajo la coordinación de la Mtra. Ana Meléndez Crespo. Esta colección surgió de la inquietud de varios profesores e investigadores de difundir los avances de los trabajos que se estaban desarrollando, en ese momento de forma individual o colectiva al interior del seminario. Es así como se conforma el primer número, dando prioridad a los artículos relacionados con los avances de la investigación en proceso, sin menospreciar, en algunos casos, artículos de divulgación producto del trabajo colegiado y de otros intereses académicos.

Posteriormente y, hasta hoy, al publicarse el ejemplar número 5 del año 2000, bajo la coordinación de la Arquitecta Maruja Redondo Gómez, se continuó con la edición que año por año fue evolucionando en cuanto a la calidad de los contenidos y la selección del material, tendiendo siempre a una publicación donde los artículos fueran producto de trabajos de investigación preferentemente, enmarcados dentro de una temática que englobe los contenidos escogidos para el número en cuestión, además de abrir espacios para trabajos de investigadores de otros grupos y de otras instancias externas, interesados también en el objeto de estudio que nos congrega.

A pesar de los embates y las dificultades por cuestiones ajenas a nuestra voluntad, que estuvieron presentes en la edición de este último ejemplar de la colección de Estudios Históricos, pudo salir adelante para marcar la culminación de una primera etapa de consolidación del Grupo y donde finalmente se consiguió que el contenido estuviera conformado en su totalidad por trabajos de investigación de estudiosos del tema de la historia de la arquitectura y del diseño. Esto se tornó más interesante cuando se logró compilar trabajos del grupo y de otras universidades, nacionales e internacionales; alcanzándose así uno de los principales objetivos de la publicación, en lo que se refiere a la apertura a otros niveles de labor académico.

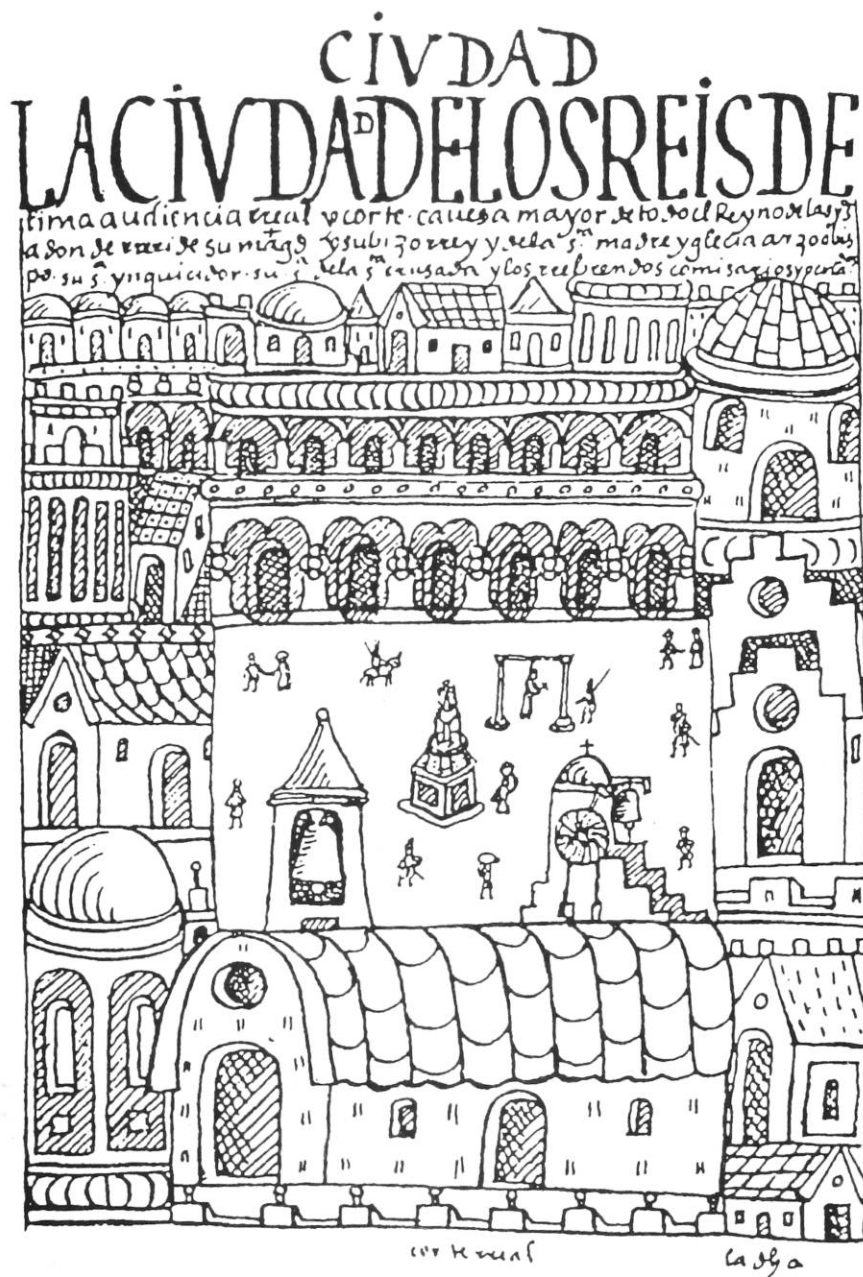
Se cumplió, asimismo, con un objetivo fundamental del Grupo, que tiene que ver con el establecimiento de redes de intercambio con pares estudiosos de la Historia de la Arquitectura y del Diseño de otros espacios externos a la universidad, a nivel nacional e internacional, que en este número y en algunos eventos que se organizaron, se trabajó sobre la Arquitectura y el Diseño en el Período Virreinal.

Finalmente, se podría decir que esta última edición de Estudios Históricos representa un gran logro para la actual Área de Historia del Diseño —recientemente dictaminada— y para el Departamento de Evaluación del Diseño en el Tiempo y para la Universidad en general.

*Maruja Redondo Gómez*  
*Diciembre del 2000*

# El Fenómeno Urbano en el Virreinato

---







# **El paseo del Pendón y la calzada México-Tacuba**

Alejandro Mangino Tazzer

**Profesor-Investigador,  
Departamento de  
Evaluación del Diseño  
en el Tiempo,  
UAM-Azcapotzalco**

Al paseo del Pendón se debe dar el crédito como la primera celebración en la que el espíritu hispánico del conquistador conlleva una dosis de mexicanidad, pues aunque siendo una procesión y paseo eminentemente español, también está implícita la amalgamación de dos razas, la española y la indígena, pues el mestizaje era ya un hecho positivo; no así la fusión de las culturas, ya que la indígena fue demolida —en nombre de la catolicidad— consumiéndose en piras los códices e imágenes del panteón mesoamericano (véase Figura 1).

Esta celebración conmemora la caída de México-Tenochtitlán (véase Figura 2) el 13 de agosto de 1521, tras el sitio y asedio a que la sometieron las huestes de Hernán Cortés.

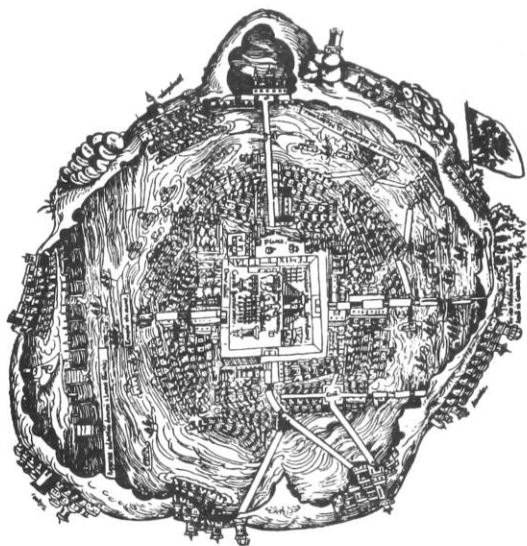
Históricamente el Paseo del Pendón revistió un papel muy importante pues cada año con él se ratificaba y recordaba la dominación sobre el pueblo y la cultura indígena. La procesión seguía el mismo camino: recorría la calzada México-Tacuba que unía por el poniente a Tenochtitlán con tierra firme, misma que fue testiga de la huida de Cortés ante la furia de los aztecas la noche del 30 de junio al 1o. de julio de 1520, llamada “La Noche Triste”, y de la cual todavía queda como testigo presencial el árbol sabino o ahuehuete (del nahuatl huehuetl que significa viejo) bajo el cual se dice que Cortés lloró su derrota, en el tradicional barrio de Popotla, perteneciente al pueblo de Tacuba.

Refiriéndose a esta derrota el historiador Manuel Rivera Cambas nos recuerda el origen de la aún hoy llamada calle del Puente de Alvarado:<sup>1</sup>

Un nuevo triunfo acababa de conseguir Cortés, atrayéndose las tropas que enviadas por Velázquez, el gobernador de Cuba y al mando de Narváez, habían venido a combatirlo para arrebatarle el provecho y la gloria de la conquista; algún oro y muchas promesas, la fama que ya daban a Cortés sus altas acciones y la esperanza de recoger los despojos del imperio mexicano, hicieron que bajo la bandera del conquistador se reunieran los que habían venido a combatirlo y que todos entraran alegres y contentos a México el 24 de junio de 1520 (véase Figura 3).

Pero algo extraño ocurría entre el pueblo azteca; ni un solo curioso se presentó para ver pasar al conquistador triunfante, no se divisaba sobre el lago ni una piragua y las calzadas, contra la costumbre, aparecían desiertas.

1. Esta calle se ha salvado del embate del Departamento del Distrito Federal por cambiar nomenclatura de calles y avenidas borrando así la memoria de los capitalinos.

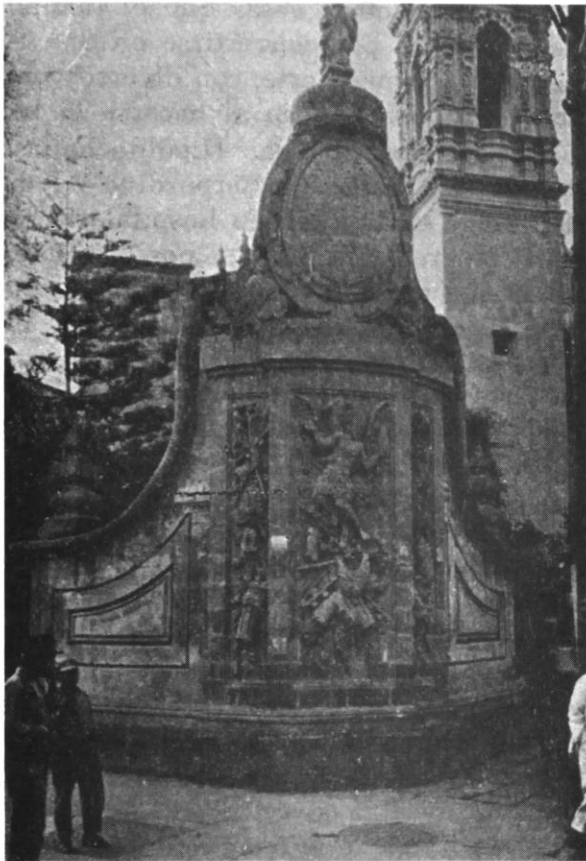


**Figura 1.** Plano de Cortés que se incluyó en la 2a. y 3a. Carta de Relación a Carlos V.

Es que a las hecatombes religiosas de los aztecas, añadió otra Pedro de Alvarado, quien por medio de una infame perfidia hizo degollar a la flor de la nobleza, mientras que era celebrada la fiesta del Dios de la guerra, del sanguinario ídolo Huitzilopochtli; la sangre de seiscientos nobles corrió empapado el suelo del templo consagrado a aquella falsa divinidad; pero Alvarado se atrajo todo el odio del pueblo azteca que despertó del letargo en que una reunión de circunstancias extraordinarias lo sumieran. ¿Cuál fue la causa de aquella espantosa matanza? Alvarado asegura que se había tramado una vasta conspiración que iba a estallar y que solamente con la vida de los conjurados pudo extinguirla; sus contrarios sostienen que fue por tomarse las alhajas y ornamentos de oro con que iban cubiertos los nobles indígenas, según costumbre en las fiestas que celebraban; sea lo que fuere, el hecho es que Cortés, al regresar de la expedición contra Narvaez, encontró al pueblo mexicano en actitud hostil y con preparativos guerreros.



**Figura 2.** México-Tenochtitlán. Ilustración del gran Teocali con sus templos de Tlaloc y Huitzilopochtli, así como el Calmecac (escuela de los nobles) y el juego del volador.



**Figura 3.** Monumento extinto que formaba la esquina del pequeño atrio del Templo de San Hipólito, erigido en conmemoración de la Noche Triste y la caída de Tenochtitlán el 13 de agosto de 1521.

Fue sitiado en los cuarteles, vio los dos bergantines entregados a las llamas y una lluvia de flechas y de piedras cayó sobre el palacio de Axayacatl que servía de fortaleza a los españoles, quienes respondieron a la agresión con la artillería y los mosquetes, abriendo anchas brechas en las hileras cerradas de los mexicanos; la muerte recorría veloz las filas de aztecas ¿pero qué importa? Había detrás de cada uno de los que morían mil ansiosos por pelear, los asaltantes son innumerables y sus deseos quedaban satisfechos con tal que por cada diez que sucumbieran pereciera uno de los invasores.

Cortés quiso someter a sus enemigos, pero se encontró con las calles cubiertas de barricadas, los puentes cortados y las comunicaciones interrumpidas; los sacerdotes y los nobles estaban a la cabeza de los aztecas y no huían del combate ni las mujeres ni los niños que desde los terrados lanzaban piedras y flechas, alentando a los demás con el acento de la

indignación y de la rabia. Una gran parte de la ciudad fue incendiada por los españoles, encontrando heroica tumba miles de aztecas. Cortés se retiró y después hizo otra salida en la que fue herido de una mano, y habiendo ido a desalojar a los mexicanos de la altura del templo de Huitzilopochtli, dos mexicanos que se le acercaron con aspecto sumiso, lo abrazaron y resueltos a morir quisieron arrojarlo con él desde una grande altura, salvándose por el oportuno auxilio que le dieron los soldados; en ese templo mayor fue incendiado.

Las salidas que hizo Cortés le dieron alguna ventaja del momento, pero a poco quedó nuevamente cortado y bloqueado; encuentra las azoteas de las casas guarnecidas de guerreros y destruidos los puentes que daban paso sobre los canales de las calles.

- Nos perteneces ya, le gritaban los aztecas, la piedra del sacrificio esta lista, y afilado el cuchillo del sacrificador.

- Nuestro Dios Huitzilopochtli va a ver correr delante de él la sangre que guardaba.

- Las bestias feroces, le gritaban otros, rugen de placer porque conocen que van a devorar tu carne.

- Tus aliados, los tlaxcaltecas, traidores al Anáhuac, engordarán en los calabozos para que sean dignos del sacrificio.

Acompañando los hechos a las palabras, combatían con bravura admirada por los mismos castellanos, dándoles ejemplo de intrepidez Cuitlahuatzin, hermano de Moctezuma, jefe de los sitiadores. Cortés no desfallece, ensaya nuevos medios de destrucción, máquinas de guerra de aspecto formidable; torres que avanzan cubiertas con guerreros aparapetados y a la vez usa el recurso de las negociaciones, haciendo intervenir a Moctezuma como mediador. Este desgraciado monarca se presenta sobre la azotea del cuartel de los españoles. Su aspecto es imponente y serio, el viento mueve y plega el traje del infortunado monarca, a cuya vista el pueblo, acostumbrado a obedecerle, se inclina en el primer momento de la impresión:

- ¿Venís a libertarme?, exclama con vibrante pero reposada voz ante aquella silenciosa muchedumbre; yo no soy prisionero, estoy entre mis huéspedes y amigos; quiero permanecer entre los blancos. ¿Queréis obligarlos a retirarse? Ellos ya se preparan a partir.

Esta frialdad del monarca aumenta la rabia de los mexicanos, que lo consideran traidor a la patria y a los dioses, desde el momento en que se llama amigo de los extranjeros profanadores; tras una piedra lanzada por honda, multitud de flechas y de piedras caen sobre Moctezuma, que herido lo conducen al interior del cuartel donde muere poco después. Entonces comprende Cortés que ya no es posible esperar la

sumisión de los aztecas; además los víveres se han agotado y el único partido que queda es el abrirse paso a cualquier precio; es necesario atravesar largas calles en que cada casa es una fortaleza, con sus terrados cubiertos de proyectiles y combatientes resueltos a morir o matar: más allá de las calles están las calzadas construidas sobre el lago, cubiertas de guerreros en sus canoas amparados por los tularesi los mexicanos han destruido los puentes, levantando barricadas y abierto cortadlkuras en las calzadas. Estos obstáculos hacen más crítica la situación; la salida es necesaria; romper aquella terrible valla es cuestión de vida o de muerte; Cortés se prepara, arregla sus fuerzas y cree que haciendo una marcha nocturna, saldrá a tierra firme por la más corta de las calzadas.

Con la esperanza de que los mexicanos se entregarían al sueño, para reposar de las fatigas y de los rudos combates que habían tenido que dar o sostener, quiso Cortés aprovechar la noche y se puso en camino para Tacuba; colocándose él mismo en el centro de la división, dio la vanguardia a Sandoval y la retaguardia a Alvarado y Velázquez de León, llevando en calidad de prisioneros a un hijo y dos hijas de Moctezuma; tuvo la precaución de conducir un puente ligero para el paso de los muchos fosos y aprovechó a la tropa de todos los objetos necesarios y propios para asegurar la retirada.

Siguieron los españoles en buen orden a lo largo de las calles sin ser molestados y ya se lisongeaban de que su marcha no hubiera sido percibida, cuando el pavoroso ruido de numerosos instrumentos guerreros y los gritos habituales de los mexicanos, les anunciaron el preludio de una formidable resistencia; el puente muy débil para el peso que iba a cargar se rompió, y desde entonces comenzó entre los soldados de Cortés la confusión, aumentada por las sombras y la llovizna de esa memorable y terrible noche.

La ciudad entera y los alrededores se habían puesto sobre las armas, los ancianos y las mujeres alentaban y excitaban a los combatientes indecisos; el grupo que perecía era al momento reemplazado por otro, un ejército por otro ejército; con los que morían se levantaban parapetos, y fue tal el desorden que en un momento la caballería, la infantería y artillería se encontraron mezcladas y confundidas con los mexicanos, llenándose los fosos con los muertos de las dos partes. Cortés pudo reunir cien infantes y algunos caballeros y se abrió paso con esfuerzos sobrehumanos; combatiendo llegó fuera del recinto de la ciudad, después de haber perdido cerca de la mitad de su ejército, destruido bajo los golpes de los aztecas y en las lagunas que cercaban las calzadas, siendo aún más doloroso el gemir y gritar pidiendo socorro, de los prisioneros

que eran conducidos en triunfo para ser ofrecidos en sacrificio a las repugnantes deidades del vencedor. Más de cuatrocientos españoles pertenecientes en su mayor parte a los bisoños soldados de Narvaez y ochenta caballos, las joyas y metales preciosos fueron perdidos en la terrible jornada.

- ¡Aquella fue la noche triste!, honor para nosotros los mexicanos. Alvarado llega a pie al lugar en que la calzada esta otra vez cortada y con su audacia característica pasa al otro lado; se dice que arrancó de admiración a los aztecas por un salto que dio apoyado en su lanza; ¿pero es creíble que con poca luz y entre el calor de la pelea, en la cual los castellanos se arrojan al agua y mataban o eran matados y entre el desorden que reinaba, pudieran ser notados cual si estuviera en un circo, los actos de agilidad y destreza? (véase Figura 4).

Así como el Paseo del Pendón sirvió para reiterar el dominio de los conquistadores, el Templo de San Hipólito también fue erigido para conmemorar la caída de Tenochtitlán el día 13 de agosto de 1521, día del Santo patrono San Hipólito (véase Figura 5); templo interesante a visitar e inmediato al exconvento de San Diego, erigido en lo que fue el Tecpan de San Juan (llamado también el "Quemadero" por los sentenciados del tribunal de la Santa Inquisición; los clérigos de la Orden Dominica fueron quienes ejecutaron ahí a infieles).

Pero pasemos antes a conocer en qué consiste el famoso Paseo y quiénes crearon al Pendón. El historiador Joaquín García Icazbalceta nos relata:

La primera disposición para solemnizar la fiesta data del 31 de julio de 1528. En cabildo de ese día se acordó "que las fiestas de San Juan, Santiago y Santo Hipólito, y Nuestra Señora de Agosto se solemnice mucho, y que corran toros, y que jueguen cañas, y que todos cabalguen, los que tuvieren bestias, so pena de diez pesos de oro". A 14 de agosto del mismo año se mandaron librar y pagar cuarenta pesos y cinco tomines de oro, que se gastaron en el pendón y en la colocación del día de San Hipólito, en esta manera: "cinco pesos y cuatro tomines a Juan Franco de cierto tafetán colorado; a Juan de la Torre seis pesos de cierto tafetán blanco; a Pedro Jiménez, de la hechura del pendón y franjas, y hechuras, y cordones y sirgo (seda), siete pesos y cinco tomines; de dos arrobas de vino a Diego de Aguilar seis pesos; a Alonso Sánchez tres pesos de melones". Por este acuerdo se viene en conocimiento de que el Pendón se sacaba en el paseo, no era el que había traído Cortés, como generalmente





**Figura 4.** Templo de la Santa Veracruz (siglo XVIII) por donde pasaba la procesión del Pendón.

te se cree, sino otro nuevamente hecho, cuyos colores eran rojo y blanco. Aquí no se habla todavía del paseo, aunque es de suponerse que para él se hizo el Pendón; pero el año siguiente de 1529 se fijó ya el orden que con corta diferencia se siguió observando en lo sucesivo. He aquí lo que se dispuso en el cabildo de 11 de agosto: "Los dichos señores ordenaron y mandaron que de aquí adelante todos los años, por honra de la fiesta del señor Santo Hipólito, en cuyo día se ganó esta ciudad, se corran siete toros, y que de ellos se maten dos, y se den por amor de Dios a los monasterios y hospitales, y que la víspera de la dicha fiesta se saque el Pendón de esta ciudad de la Casa del Cabildo, y que se lleve con toda la gente que pudiere ir a caballo acompañándole hasta la iglesia de San Hipólito, y allí se digan sus vísperas solemnes, y se torne a traer dicho Pendón a la dicha Casa del Cabildo, y otro día se torne a llevar el dicho Pendón en procesión a pie hasta la dicha Iglesia de San



**Figura 5.** Templo de San Hipólito (siglo XVIII); la torre derecha es del siglo XIX.

Hipólito, y llegada allí toda la gente y dicha su misa mayor, se torne a traer el dicho Pendón a la Casa del Cabildo, esté guardado el dicho Pendón, y no salga de él; y en cada un año elija y nombre de dicho cabildo una persona, cual le pareciere, para que saque el dicho Pendón, así para el dicho día de San Hipólito, como para otra cosa que se ofreciere.

Y el día 27 del mismo mes se mandaron "librar y pagar a los trompetas doce pesos de oro, por lo que tañeron y trabajaron el día de Santo Hipólito". Este año, tal vez por estreno, los trompetas fueron largamente recompensados; pero los desquitaron al siguiente, porque en cabildo el 28 de agosto de 1530 se acordó "que no se les diese cosa ninguna".

La ceremonia del Paseo del Pendón se verificaba también en otras ciudades de las Indias, y señaladamente en Lima el día de la Epifanía. El

Orden que debía guardarse en el paseo fue materia de varias disposiciones de la corte, con los cuales se formó una de las leyes de India. Veamos cómo se practicaba en México, según refiere un antiguo libro:

Tiene ya esta fiesta tan gran descaecimiento (1651) como otras muchas cosas insignes que había en México, y aunque uno u otro daño, por la diligencia e industria del regidor que saca el estandarte real, se adelante mucho, en ninguna manera puede llegar a lo que fue antiguamente, aunque se pudieran nombrar algunos regidores que en esta era han gastado más de veintidós mil pesos en adelantar y celebrar por su parte esta festividad.

Mas para que se crea lo que fue cuando se vea lo que es el presente, será bien traer a la memoria algo de la descripción que a lo retórico hizo el padre Fray Diego de Valadés en la parte IV, capítulo 23, de su Retórica Cristiana, que vio en México lo que algunos años después escribió en Roma, en latín, año de 1578. Dice lo siguiente:

En el año de nuestra Redención humana de 1521, el mismo día de San Hipólito, 13 de agosto, fue rendida la ciudad de México, y en memoria de esta hazaña feliz y grande victoria, los ciudadanos celebran fiesta y rogativa aniversaria en la cual llevan el pendón con que se ganó la ciudad. Sale esta procesión de la Casa del Cabildo hasta un lucido templo que está fuera de los muros de la ciudad de México, cerca de las huertas, edificado en honra del dicho santo, adonde se está agora edificando un Hospital. En aquel día son tantos los espectadores festivos y los juegos que no hay cosas que allí llegue (ut nihil supra): juéganse toros, cañas, alcancías, en que hacen entradas y escaramuzas todos los nobles mexicanos; sacan sus libreas y vestidos, que en riqueza y gala son de todo el mundo preciosísimos, así en cuanto son adornos de hombres y mujeres, como en cuanto son doseles y toda diferencia de coladuras y alfombras con que se adornan las casas y calles. Quanto a lo primero, le cabe a uno de los regidores cada año sacar el pendón en nombre del regimiento y ciudad, a cuyo cargo está el disponer las cosas. Este alferez real va en medio del virrey, que lleva la diestra, y del presidente, que va a la mano siniestra. Van por su orden los oidores, regidores y alguaciles, y de punta en blanco, y su caballo a guisa de guerra, con armas resplandecientes. Todo

este acompañamiento de caballería, ostentando lo primoroso de sus riquezas y galas costosísimas, llega a San Hipólito, donde el arzobispo y su cabildo con preciosos ornamentos empiezan las vísperas y las prosiguen los cantones en canto de órgano, con trompetas, chirimías, sacubuches y todo género de instrumentos de música. Acabadas, se vuelve, en la forma que vino, el acompañamiento a la ciudad, y dejando el virrey en su palacio, se deja el Pendón en la Casa de Cabildo. Van a dejar el alferez a su casa, en la cual los del acompañamiento son abundante y exquisitamente servidos de conservas, colaciones, y de los exquisitos regalos de la tierra, abundantísima de comidas y bebidas, cada uno a su voluntad. El día siguiente, con el orden de la víspera, vuelve el acompañamiento y caballería a dicha iglesia, donde el arzobispo mexicano celebra de pontifical la misa. Allí se predica el sermón y la oración laudatoria con que se exhorta al pueblo cristiano a dar gracias a Dios, pues en aquel lugar donde murieron mil españoles, ubi mil ia virorum decubuerunt, donde fue tanta sangre derramada, allí quiso dar la victoria. Vuelve el Pendón y caballería, como la víspera antecedente. Y en casa del alferez se quedan a comer los caballeros que quieren, y todo el día se festeja con banquetes, toros y otros entrenamientos.

### Hasta aquí Valadés

En la víspera y día de San Hipólito se adornaban las plazas y calles desde el palacio hasta San Hipólito, por la calle de Tacuba por la ida, y por las calles de San Francisco para la vuelta, de arcos triunfales de ramos y flores, muchos sencillos y muchos con tablados y capiteles con altares e imágenes, capillas de cantones y ministriles. Sacábanse a las ventanas las más vistosas ricas y majestuosas coladuras, asomándose a ellas las nobles matronas, rica y exquisitamente aderezadas. Para el paseo, la nobleza y caballería sacaba hermosísimos caballos, bien impuestos a costosísimamente enjaezados; entre los más lozanos (que entonces no por centenares, sí por millares de pesos se apreciaban) salían otros no menos vistos, aunque por el accinado pudieran ser osamento y desecho de las aves, aunque se sustentaban a fuerza de industria contra naturaleza, que comían de la real caja sueldos reales por conquistadores, cuyos dueños, por salir aquel día aventajados (por tener el uso del Pendón antiguo), sacaban también sus armas, que pudieran ser por nuevas, bien forjadas y resplandecientes. Ostentaban multitud de lacayos, galas y libreas, clarines, chirimías y trompetas endulzaban el aire. El repique

de todas las campanas de las iglesias, que seguían las de la Catedral, hacían recocío y concertada armonía.

Como esa solemnidad se verificaba en lo más fuerte de la estación de las lluvias, sucedía a veces que la comitiva, sorprendida por el agua se refugiaba en los primeros zaguanes que encontraba abiertos, hasta que pasaba la tormenta, continuaba su camino. Sabido por el rey, despachó una cédula en términos muy apremiantes, prohibiendo que tal cosa se hiciera, sino que a pesar de la lluvia continuase adelante la procesión, y así se cumplió.

Por ser muy grandes los gastos que la fiesta ocasionaba al regimiento encargado de llevar el pendón, la ciudad le ayudaba con tres mil pesos de sus propios. Andando el tiempo decayó tanto el brillo de esa conmemoración anual de la conquista, que en 1745 el virrey, por orden de la corte, hubo de imponer una multa de quinientos pesos a todo caballero que siendo convidado dejase de concurrir sin causa justa. La ceremonia, que en sus principios fue muy lucida, vino después a ser ridícula, cuando el paseo se hacía ya en coches, y no a caballo, y el pendón iba asomado por una de las portezuelas del coche del virrey. Las cortes de España la abolieron por decreto de 7 de enero de 1812, y la fiesta de San Hipólito se redujo a que el virrey, audiencia y autoridades asistieran a la iglesia como en cualquiera otra función ordinaria. Inútil es decir que hasta esto cesó con la Independencia... (véase Figura 6).

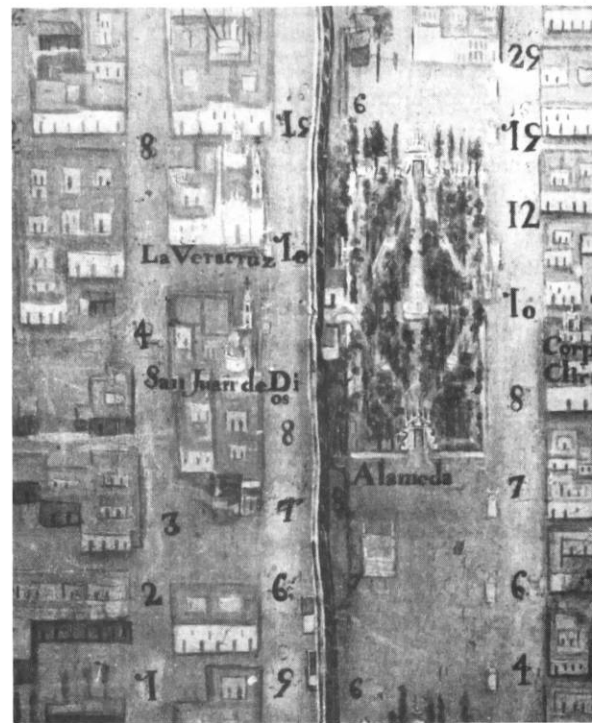
A lo largo de la antigua calzada y con el devenir de los siglos XVII y XVIII, principalmente, fueron muchas y muy notorias las fundaciones, edificios, conventos y templos que se erigieron, entre ellos el exconvento de San Diego que alberga la magnífica Pinacoteca Virreinal, situado en el costado sur del paseo colonial de la Alameda, en su costado norte podemos admirar las construcciones coloniales del antiguo Hospital de los Desamparados, cuyos primitivos muros albergaron al primer doctor en medicina de América.

El Doctor Pedro López que se trasladó a México a finales del siglo XVI, heredando esta asistencia a enfermos a la orden religiosa de los Juaninos, quienes erigen el templo de San Juan de Dios anexo a su hospital, y frente al arquitectónicamente excepcional estilo barroco del templo de la Santa Veracruz, obra del arquitecto Lorenzo Rodríguez en el siglo XVII (véase Figura 7).

San Hipólito, inmediato a este espléndido grupo de construcciones que incluye la señorial arquitectura civil del hoy Hotel de Cortés, se sitúa al igual que este último en lo que forma la esquina norponiente del jar-



**Figura 6.** Ciudad del México Virreinal, siglo XVIII (Plano Gómez de Trasmonte).



**Figura 7.** Plaza de Santa Veracruz con iglesias de Santa Veracruz y San Juan de Dios, la Alameda Central al frente (el liezo original se encuentra en el Museo de Chapultepec (Pedro de Arrieta, 1787).

dín central de la Ciudad o Alameda. El primer templo debió ser una pequeña capilla o ermita que erigió el esclavo negro llamado Juan Garrido en recuerdo de quienes ahí perecieron y cumpliendo un voto por haber escapado de la matanza, reunió en ella los huesos de los soldados por ahí dispersos. Casualmente tam-

bién este Juan Garrido fue el primero que sembró y cosechó trigo para el pan blanco tan apetecido de los conquistadores, también le debemos haber traído al Nuevo Mundo otras semillas y verduras.

A esa pequeña capilla se le llamó de los “Mártires” en el siglo XVI y el cronista Betancourt de la época atribuye la capilla a José Tirado, criticando el título de Mártires, pues recordemos que Hernán Cortés retrasó su salida hasta terminar de fundir los objetos de oro, en forma de tejas, una de estas piezas fue descubierta en 1980 a pocos pasos de San Hipólito, al iniciar la excavación para construir un edificio, y la podemos admirar en el Museo de Antropología del Bosque de Chapultepec.

El templo de San Hipólito se terminó hasta 1740, y sólo su torre poniente que es la original, ya que su compañera, a la derecha, es obra contemporánea agregada para mayor lucimiento y remate focal de la ampliación de la calle de Balderas. Asimismo el monumento que forma las esquinas y el cual restauré junto con el templo en el año 1968, es manufactura del siglo XIX; en 1874 fue colocado por el ayuntamiento de la ciudad.

La arquitectura barroca del templo se vio engalanada en su interior con muy ricos brocados, pinturas y lámparas. Posteriormente, desde la independencia, época en que se suspendió el Paseo del Pendón y con motivo de la revolución de 1910, el templo no presenta la riqueza que lo caracterizó durante el virreinato; inclusive sus doce retablos churriguerescos dorados fueron retirados. Y en cuanto al Paseo del Pendón, para el cual se engalanaban las fachadas, pendiendo magníficas telas y mantones de los balcones a lo largo de la Calzada, se vio durante los últimos años del virreinato desvalorada; inclusive llegó el Virrey a imponer multas a los principales, quienes ya con un sentimiento más criollo y mestizo que peninsular no deseaban concurrir por las fuertes lluvias del mes de agosto, mismas que al paso de los años fueron obligando a los participantes a concurrir no ya en sus briosos y engarzados corceles, con sus pasadas espuelas de paseo como se acostumbró durante el siglo XVI, sino en cómodos coches cerrados.

El Templo de San Hipólito tiene contiguo un magnífico edificio del siglo XVI que sirvió de Hospital de Dementes, siendo su promotor Fray Bernardino Álvarez quien con amor y paciencia atendió a los alienados ahí entornados.

También es de especial mención el monumento exento que forma la esquina del pequeño atrio; éste es obra del escultor José Arias y del arquitecto Antonio Velázquez González quienes lo construyen por orden del Ayuntamiento de la Ciudad en 1874 —como mencioné con una larga inscripción de los hechos aquí narrados—, enmarcado con las armas y simbología de una antigua leyenda azteca que se representa con una enorme águila que toma por los cabellos a un campesino y lo conduce ante Moctezuma; es una alegoría con los escudos y ácatls aztecas y nos recuerda los presagios del emperador referente a el retorno del Quetzalcóatl barbado y blanco (véase Figura 3).

Este es otro de los recorridos y visitas muy interesantes que la ciudad de México nos ofrece caminando sólo unos cuantos metros, retribuyéndonos con su belleza, arte y mexicanidad.

## Bibliografía

- CALDERÓN, De la Barca (1959). *La Vida en México*. México. Editorial Porrúa, 601 pp.
- ENCICLOPEDIA de México (1968). Instituto de la Enciclopedia de México, 13 tomos.
- GONZÁLEZ, Obregón Luis (1994). *Las calles de México*. México. Editorial Botas, 6a. edición.
- LEONARD, Irving A. (1974). *La época barroca en el México Colonial*. México. Editorial Fondo de Cultura Económica.
- MANGINO, Tazzer Alejandro (1983). *Retrospectiva histórica de la Arquitectura Mexicana*. México. UNAM, 125 pp.
- REES, Jones Ricardo (1979). *El despotismo ilustrado y los Intendentes 1779 de la Nueva España*. México. UNAM.
- RIVERA, Cambas Manuel (1982). *México Pintoresco, Artístico y Monumental*. México. Editorial Nacional, 3 tomos.
- TORO, Alfonso (1961). *La cantica de las piedras*. México. Editorial Patria, 615 pp.
- WARD, Henry George (1984). *México en 1827*. México. Fondo de Cultura Económica, 203 pp.

# Antagonismos ideológicos de la urbanización temprana en la Nueva España

Angel Julián García-Zambrano

Profesor-Investigador,  
Facultad de Arquitectura  
Universidad Autónoma  
del Estado de Morelos

En la *Descripción geográfico-moral de la Diócesis de Goathemala* que el Obispo Pedro Cortés y Larraz escribió en el siglo XVIII, se recogen sugerentes impresiones sobre el ambiente donde los españoles fundaron la ciudad de La Antigua, además de ilustrativas sentencias respecto al entorno geográfico que prestaba su nombre a los poblados donde habitaban los indígenas:

Muchísimos indios llaman aún al presente Panchoy a esta ciudad y [ello] quiere decir: barriga de laguna, creyendo que fue laguna este valle, en que está situada Goathemala, pero entiendo que tales etimologías y derivaciones son bien arbitrarias y así lo comencé a pensar desde que pisé la América, en que apenas encontraba cosa a que no se le apropiara su derivación y etimología; porque a cada paso oía: este monte se llama así, porque tiene mucha piedra, o muchos árboles; este pueblo se dice así, porque está fundado entre dos cerros, o sobre mucha agua, porque si esto fuera, estos idiomas bárbaros fueran más elocuentes y expresivos que el latino y aún el griego, cuando condiciones bien simples explican todo el concepto perfectamente, con que yo me contento con decir: que esta ciudad se llama Goathemala y si en otro tiempo se llamó Quauhtemallan, ha perdido este nombre, por sólo ser la pronunciación de aquél más suave (Cortés y Larraz, I, 1958:21).

Las opiniones del prelado de La Antigua, Guatemala, al igual que similares apreciaciones consignadas durante la colonización temprana de la Nueva España, testimonian la dificultad europea de comprender la visión indígena de la naturaleza. El impedimento residía en su incapacidad de aprehender la realidad física en términos alejados del deseo de obtener ganancias pecuniarias provenientes de la explotación desmedida de los recursos naturales. Por consiguiente, parece razonable inferir que los europeos estuvieron ideológicamente limitados para comprender el género de conceptualizaciones rituales de los aborígenes quienes veían en la animada naturaleza los fundamentales procesos de supervivencia. Esta percepción incitaba al colectivo indígena a respetar la naturaleza e invocarla periódicamente mediante acendrados y elaborados rituales. Un ejemplo de la expectativa de derrame de beneficios comunitarios, provenientes del sacralizado paisaje circundante, pervive aún entre los agricultores nahua-parlantes de las sierras de Veracruz y Puebla. De la celebración de la "costumbre" denominada *Atlaltlapahtilistle* o "curación del agua", se muestran elocuentes las siguientes invocaciones:



Conversemos, porque ya hace tiempo que estamos sin que se produzca nada. No puede llover. No tenemos con qué alimentarnos... Pidámosle a nuestro padre Dios en la cima de cada cerro que nos mande a los señores tronadores, relampagueadores, para que nos traigan agua, para que llueva sobre nuestras milpas, para que produzcan, para que tengamos con qué pasarla... Que no vayan a decir que somos como algunos que están oyendo y comiendo solamente sin saber de dónde viene esta agua, sin saber de dónde viene este cultivo y todas las cosas posibles... Haremos esta "medicina", esta "curación del agua" para que llueva. Saludaremos a los señores, a todos los cerros, a ver cuál es la voluntad de Dios... Esto es lo que solicitamos: que nada le pase a nuestra milpa... Que hermosamente se produzca el niño Flor Siete [el maíz] para que él nos atienda todos los días para que así, en forma perfecta haya cultivos, semillas... Y se completará todo este costumbre allá sobre el cerro: un día iremos así a presentar nuestras ofrendas... Que se acerquen todos los señores de los cerros: señores de la Laguna, señores de las Montañas, de todos los pueblos de por ahí... que todos los Señores se reúnan (Reyes García y Christensen 1976:46-49).

Un punto en común resultante de una comparación somera entre el texto colonial del Obispo Cortés y Larraz y el relato de los nahuas actuales, lo constituye la percepción del vínculo existente entre el asiento de los poblados indígenas y la presencia de una fisiografía específica, constituida por cerros confinantes de fuentes acuáticas o ubicados cerca de ellas. Además, el pragmatismo del observador europeo constreñía la cabal comprensión de elementos adicionales, explicativos de las motivaciones rituales que impulsaron a los nativos a escoger este tipo de paisaje para asentarse.

Es el propósito del presente trabajo, procurar explicitar tal género de causalidades, teniendo como elemento referencial a la metafórica conceptualización del entorno natural habitable que consideraba al ecosistema como un ente afecto a las formas y propiedades de almacenamiento de agua presentes en las cucurbitáceas (jícara y tecomates).

Dentro de las consideraciones introductorias, estimamos necesario aclarar los alcances de la homofonía de los vocablos españoles "olla", "hoya", "jolla", "joya" y "joyana", alusivos en los documentos coloniales tempranos precisamente a esas depresiones confinantes del terreno (García Zambrano, 1992:274, nota 94). Ade-

más de corresponder a la percepción indígena de esa geografía por la presencia de "ollas" o "jícara" ideales para asentarse (García Zambrano, 1992:275-277; s.f.a; Bernal-García, 1993:194-196), manuscritos coloniales fechados entre 1560 y 1702, encontrados por Robert Barlow (1994:323-354), permiten constatar que tales denominaciones son en realidad sinónimos descriptivos de la referida fisiografía.<sup>1</sup> Dos de estas palabras, "joyas" y "joyanas" encuentran sus equivalentes nahuas en los vocablos *Tlalapazco* y *Tlalapaztli*. Estos topónimos se componen principalmente de las palabras *apaztli*, "cuenco, plato o lebrillo" y *tlalli*, "tierra" (Siméon [1977] 1996:33). Mediante el primero de ellos, *Tlalapazco*, los naturales se remitían a un entorno barrancoso conceptualmente aprehendido como un ambiente situado "en la olla de la tierra". Un refinamiento de la misma idea lo constituía el segundo término, *Tlalapaztli*, el cual resultó ser indicativo de la cóncava continuidad de la hoya o depresión recortada en el horizonte como si literalmente fuera "la olla de la tierra". En cualquiera de los casos analizados, subyace la contemplación del medio ambiente a manera de recipiente o contenedor de alimentos provenientes implícitamente del agua y/o de la tierra.

Debido a las peculiares asociaciones que los nativos de México establecían entre la configuración de estos rincones, microcuencas u hoyas y la de una vasija con su respectivo pasaje, gollete o cuello por donde metafóricamente se accedía a un ámbito interior determinado por una oquedad reminiscente de la rinconada, se veía a la tierra como el recipiente u olla primordial donde había ocurrido el suceso mítico de la creación. Uno de los fragmentos que recuerda aquel mítico episodio es recogido en la *Hystoire du Mechique* (Garibay 1965:106), cuyo texto describe al héroe Ehecatl-Quetzalcoatl descendiendo al interior de la tierra con la intención de recoger las cenizas de los ancestros y poder formar nuevos seres; esgrimiendo un alargado hueso, Quetzalcoatl se introduce al interior de un *apaztle* (o *apaztli*), desde donde convoca a las deidades a fin de generar la primera pareja procreadora de

1. Provenientes del Valle de Chalco, dichos manuscritos fueron localizados por R. Barlow en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México, y además logró transcribirlos en 1949.

una nueva humanidad. Seguramente, con fundamento en la forma orográfica de la hoya y en esta mítica creencia, fue que los pobladores de Tlalapazco y Tlalapaztli se radicaron en depresiones llanas denominadas “joyas”, limitadas por oquedades barrancosas o “joyanas” (*Documentos de Chalco* en Barlow, 1994:351). Sobre contextos parecidos, los habitantes de Alimanzi, Cuzcacuauhtla y Epatlan (Michoacán), correlacionaron la fisiografía envolvente que habían seleccionado para asentarse con la vasija primigenia, y denominaron al paraje de los pueblos contiguos con otro apelativo de similar significado: *Teocomitl*, que quiere decir “olla grande”, “olla divina” u “olla adorada” (*R. G. de Michoacán* 1987:144-145). Lingüísticamente, el sustantivo *teocomitl* deriva de *teotl*, “dios o diosa” y *comitl*, olla o vasija de barro (Siméon [1977]:124 y 490).

Por extensión de significados y funciones es factible aprehender la importancia de la metafórica transposición en el entorno de la vasija de barro o *apaztli*, que con frecuencia prestó su nombre a diversos asentamientos. Sobre el particular, diversas *Relaciones Geográficas* reportan fundaciones en lugares denominados Apazco, Apastla o Apaztla, topónimos derivativos de *apaztli*.<sup>2</sup> Los informantes nativos que nutrieron la *R. G. de Atlitlalaquia* (*R. G. de México*, I, 1985:61), reportaron que el nombre de su pueblo “Apazco quiere decir lebrillo; tomó esta denominación, desde que los primeros fundadores poblaron allí, de una hoya que naturalmente se halló en la fundación de aquél pueblo, que, a los que lo poblaron, [les] pareció tener forma de lebrillo, y así le pusieron”. Portadoras de significados pertinentes, vienen a ser las referencias a la olla grande de la tierra donde la diosa Cihuacoatl–Quilaztli muele los huesos con el maíz, previamente irrigados con la sangre de Quetzalcoatl, a fin de generar la nueva humanidad (Garibay, 1965:106; Bernal–García, 1993:194-195).<sup>3</sup> Esto coincide con el sentir de los habitantes de Apaztla (*R. G. de Cuezala*, México, I, 1985:321), quienes rememoran que sus ancestros se habían posesionado del sitio en virtud de la existencia de un recipiente colocado en una cueva, al cual denominaron “Apaztle quic”, encontrándose aparentemente dentro de él “un indio metido en una batea”. Con el propósito de precisar el significado del ambiguo pasaje relatado en la *Relación Geográfica*, René Acuña se remitió a los *Pa- peles de la Nueva España*, colección de manuscritos

coloniales compilados sistemáticamente por Francisco del Paso y Troncoso (en Acuña, ed., *R. G. de México*, I, 1985:321, notas 147 y 148). En opinión de Francisco del Paso y Troncoso, los términos “Apaztle quic” e “indio” corresponden a una distorsionada transcripción legada por parte de inexpertos nahuatlacos que elaboraron los cuestionarios de las *Relaciones* en Cuezala (Cabecera), lugar de adscripción administrativa de Apaztla (Sujeto). De acuerdo al eminente historiador mexicano, los informantes en realidad quisieron referirse a “Avastlete” o “dentro del barreñón”, olla de gran tamaño indistintamente reseñada por Fray Alonso de Molina en el siglo XVI como *Apaztli*, “lebrillo o barreñón grande de barro” (Molina [1555-1571], 1977:18v., 6v.); y a “ídolo” en lugar de “indio”. Es decir, en la olla colocada dentro de la cueva se había depositado a un ídolo, no un indio. A favor de los significados que *apaztli* reúne respecto de un gran recipiente cerámico, la palabra se deriva de *apazquiltl*, “manantial o fuente” (Siméon, 1996:33), evidenciando que el *apaztli* es en realidad una forma contenedora derivada de la de un ojo de agua o manantial.

Compatibles con el cariz de las correlaciones anteriores, los documentos coloniales tempranos también registran los términos de “rinconadas” o “rincones”, para referirse a este tipo de medio ambiente, distinguido en esencia por constituirse de una depresión rodeada de cerros o montañas, susceptible de engolfar excedentes hídricos provenientes de sagrados afluentes que brotaban de cuevas y/o veneros (García–Zambrano, 1994:222). *Axomolli* o *axomulli* (de *atl*, agua y *xomolli* o *xomulli*, “rincón” o “en el rincón”) (Siméon, [1977] 1996:50, 778) es el nombre en lengua nahuatl con que uno de estos parajes, seleccionado como lugar de asentamiento, aparece mencionado e ilustrado en la *Historia Tolteca–Chichimeca* (Kirchhoff, Odena Güemes y Reyes García 1976:39, 214 y Fig. en p. 39). Según el texto nahuatl y su respectivo logograma que muestra un cerro junto a una superficie acuática en forma

2. Apazco en *R. G. de Tlaxcala* 1984:118 y en *R. G. de Tequixquiac*, México, II, 1986:191. Apastla en *R. G. de Ichcateopan*, México, I, 1985:262, 267. Apaztla en *R. G. de Cuezala*, México, I, 1985:314.

3. Una ilustración que parece registrar el singular portento es sumi- nistrada en el *Códice Vaticanus 3738* o *Códice Ríos* en fol. 9v. (1979).

semicircular, se conmemora la conquista y fundación del sitio posesionándose del Cerro del Canasto (*Chiquiubtepec*) y su correspondiente rincón (*Axomolco*). En términos estrictamente orográficos, las rinconadas podían estar constituidas por amplios o estrechos valles, surcados por ríos alimentados de manantiales que en algunos casos podían llegar a formar esteros, ciénegas o lagunas. Circunvaladas por colinas, cerros o serranías, su confinado ámbito interno podía encontrarse ocasionalmente precedido al exterior por espacios abiertos que las comunicaban con rinconadas vecinas o con planicies de las inmediaciones. Otras modalidades del patrón que incluía mesetas cortas en el corazón de las sierras, microambientes encañonados o simples parcelas situadas junto a barrancas o sobre las mismas faldas del terreno, alternaban o contrastaban con el esquema más afecto al perfil de la olla o rinconada. Dentro o en las inmediaciones de estos ambientes naturales, residían numerosas familias o parentelas extendidas, que sin ejercer excesiva presión sobre la tierra habitable (García Zambrano 1992:242-243; 1994:217-218; Susan T. Evans, 1992:95), cultivaban con la ayuda de “humedales”, manantiales o avenidas periódicas de los ríos.<sup>4</sup> México Tenochtitlán, Teotihuacan, Copán y Tula pueden mencionarse como ejemplos de asentamientos prehispánicos localizados en rinconadas de considerable envergadura. Monte Albán, Mitla, Palenque, adecuaron, en cambio, a las condiciones de un hábitat orográficamente más accidentado y/o restringido.

Aunque la fisiografía de Mesoamérica exhibía considerables extensiones carentes de las características

del medio ambiente de las rinconadas, las fuentes estudiadas sugieren que tal circunstancia podía ser suplida hasta por ligeras depresiones del terreno, dotadas al menos de una aguada, “humedal” (bancos de tierra saturados hídricamente) o manantial donde se justificaba efectuar la fundación. Por ejemplo, en las áridas planicies de Yucatán, el poblado de Chan Kom recibió una denominación consonante con la pequeña hondonada donde fuera fundada la comunidad. Etimológicamente el apelativo “Kom” relacionaba al sitio con “una depresión en forma de olla” (Redfield y Villa Rojas, 1934:18). Interesado en verificar la probable correlación entre poblado y entorno natural, Alfonso Villa Rojas ([1945] 1987:175-176) procuró constatar la aparente pauta urbanística de origen prehispánico, encontrando que todavía a comienzos del siglo XX (1932-1935), existían evidencias del conocimiento de dicha práctica entre los mayas de Quintana Roo y Yucatán. Específicamente, en los pueblos de Chan Kom y Dzitas, las ligeras depresiones u hondonadas del terreno, donde incluso se encuentran los cenotes, influyeron para que a los susodichos microambientes se les denominara complementariamente con el vocablo maya de *lab-cab* o “pueblo antiguo”, por considerárseles fundamentalmente como “asientos de viejos pueblos”. De acuerdo a Villa Rojas “[l]a suposición no es infundada, pues, frecuentemente se encuentran en ellos pozos, cenotes y, también, vestigios arqueológicos más o menos evidentes” (Villa Rojas, [1945] 1987:176).

Para continuar con ejemplos de la época colonial temprana, las *R. G. de Ajuchitlan* (Michoacán, 1987:29) refieren la preferencia nativa por asentarse en ambientes flanqueados por una accidentada e irrigada geografía. Dicha proclividad es descrita en términos acordes con la singular percepción aborigen del paisaje circundante: “Es toda ella [tierra] doblada, de muchas sierras y cerros, sin árboles, si no es en algunas quebradas dellas. Tiene un valle volteado con las sierras, en el cual están asentadas las cuatro cabeceras...”. Sobre la costa de Motines, recovecos poblados de vegetación densa llamados “arcabucos” o *chahualli*, ubicados junto a resurgentes aguas y fértiles humedales, eran preferidos a la amplitud de las llanuras litorales. La tendencia a ubicar ecosistemas de este carácter con el propósito de poblarse, es reportada fielmente en la *Relación Geográfica* de dicha región: “Maruata está situado en un

4. En el Vol. II de las *Relaciones Geográficas de Oaxaca*, René Acuña, ed., véanse similares inferencias urbanísticas en las fundaciones de los pueblos de *Amoltepec*, 1984:148-149; *Nanahuaticpac*, 1984:211; y *Mitla*, 1984:259. Los relativos a la *R. G. de Cuzamala* en *R. G. de Michoacán*, 1987:39 y los de *Otzipila* en *R. G. de la Provincia de Motines*, 1987:160. Las *Relaciones Geográficas* editadas por René Acuña en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, contienen algunos significados toponímicos que resultaron ser de utilidad en el presente trabajo. En esta nota y en lo sucesivo, dichas fuentes aparecerán abreviadas con las iniciales *R.G.*, mientras que las instituciones de adscripción se identificarán UNAM e IIA respectivamente.



arcabuco en un poco de llano que allí hay junto al mar... Tiene un humedal cerca de sí ... y es lugar ahogado, el mejor que por allí se halló para poblarlo" (R. G. de Motines, 1987:173).

Conscientes de las ventajas de habitar en este tipo de ecosistemas, era común que los naturales se adaptaran a lugares cenagosos o donde los terrenos eran susceptibles de saturarse hídricamente, debido a la escorrentía generada por afluentes originados en cuevas o veneros. Tomando como ejemplo al pueblo de Oztutla, el sitio fundamentalmente era "...tierra barrial que, en tiempo de aguas, hace lodo" (R. G. de Oztutla, Provincia de Motines, 1987:164). Por lo demás, el análisis etimológico del topónimo advierte que la fundación se produce porque el sitio también era un "lugar de cuevas" (René Acuña, 1987:162). La peculiar circunstancia se complementa con otros elementos recogidos en la respectiva *Relación*, especialmente lo atinente a la presencia de un nahual residente en la cueva localizada "...al pie del cerro adonde antiguamente estaba la mayor parte deste pueblo". Finalmente, la gruta era empleada en calidad de depositario de un ídolo, el cual se encontraba "... metido en una olla, envuelto en unos pañuelos y algodones." (R. G. de Motines, 1987:162-163). Consecuentes con el supuesto relacional que atribuía parecidos a la rinconada con recipientes específicos, otros poblados sujetos de Oztutla, como los asentamientos contiguos de Coxumatlan y Coscomate (Cuezcomate), habían incorporado a sus particulares etimologías alusiones a una "troxa o alholí de pan" (Molina, 1944:26v). Obviamente, dicho referente parece haber dictado la pauta para escoger el lugar donde asentarse, toda vez que la presencia de un afloramiento geológico del contorno parecido a la forma de una vasija, influyó en tal decisión. De ahí que los informantes nativos testimoniaran: "Llámase Coxumatlan... y Cuexomatl [o Coscomate]... porque en el sitio viejo donde antiguamente estaba poblado, había allí una piedra que de su naturaleza tiene la forma y hechura deste cuexomatl, y por eso se llamó este pueblo así." (R. G. de Motines, 1987:161).

En la mayoría de las fundaciones sucedidas en la Provincia de Motines (1987:158), los asentamientos originarios habían tenido lugar en "rincones" conformados naturalmente por quebradas, arcabucos y cañadas. Sin embargo e independientemente de la incongruen-

cia que a los Corregidores españoles les significaba el percatarse que los naturales literalmente se encontraban "derramados" por causa de la accidentada geografía, alcanzaron de todos modos a reportar, con ayuda de los informantes nativos, que ellos "...vivían por familias, cada padre con su mujer e hijos por sí, apartado en algún arroyo o fuente, o sobre algún lado deste río y, del otro, allí hacía su sementera..." (R. G. de Motines, 1987:166). Desatendiendo la satisfacción exteriorizada ante los españoles acerca de la preferencia por el tipo de vida y hábitat descritos, los naturales de la Provincia de Motines fueron, sin embargo, sometidos a compulsivos reasentamientos llevados a cabo por Hernando de Alvarado en seguimiento de instrucciones emitidas por el Virrey Antonio de Mendoza (1534-1551). Como bien lo atestiguan los documentos coloniales, la arbitraria intervención culminó en catastróficas pérdidas demográficas en toda la comarca. Aunque Guillermo Tovar y de Teresa (1985:20-21, 24) atribuye a la política pobladora del Virrey un éxito sin precedentes por responder a las virtudes urbanísticas contenidas en la noción de diseño reticular que estaba en boga en Europa, la documentación de época revela lo contraproducente del programa:

...que los pueblos que estuviesen en quebradas y arcabucos y lugares no acomodados, que los sacase de allí y poblasen en partes y sitios de buenos asientos, donde pudiesen ser visitados de sus curas y religiosos y de las justicias de su Magestad. Y, así, el dicho Alvarado ...mudó los dichos pueblos de sus antiguos sitios adonde al presente están, por ser mejores asientos y lugares; aunque dicho mudamiento de pueblos costó a muchos indios e indias las vidas, por sacarlos, como se sacaron, de sus rincones y naturaleza, a otras aguas y asientos nuevos (R. G. Provincia de Motines, 1987:158).

Lo mismo ocurrió en Alimanzi, Cuzcaquauhtla y Epatlan, poblados indígenas que compartían la vecindad de un mismo ambiente en la Provincia de Michoacán. La metafórica percepción del entorno habitado como si fuera la vasija u olla primigenia, determinó que los lugareños la identificaran con el nombre de *Teocomitl* (García Zambrano, 1992:273-275; 1994:222-223 y Figs. 3-4). No obstante, al desdeñar los españoles las imbricaciones rituales que arraigaban a los aborígenes a la cañada rodeada de montañas, el

desplazamiento compulsivo de las tierras originarias no tardó en producir los mismos resultados letales que en otras regiones del Occidente y Centro de México. Tal y como lo describen los pasajes pertinentes de las *Relaciones Geográficas*, el desarraigo de la primigenia "olla" hacia las desprotegidas regiones de los llanos, trajo como consecuencia la más elevada tasa de mortandad experimentada por los moradores:

...antiguamente, estaban poblados en un lugar que hoy llaman Epatlan El Viejo, junto a una serranía ...que es la de Teocomitl, que quiere decir "olla adorada" ... y que después que vino el Visitador Lebrón de Quiñones, los sacó, a estos del pueblo de Cuzcaquauhltla y a estotros de Epatlan, que estaban poblados de poniente a sur, y los pobló al mediodía en este llano y monte que hoy están; y que, desde entonces acá, han quedado tan pocos, y se han muerto y acabado los demás (R. G. Alimanzi, Cuzcaquauhltla y Epatlan, Michoacán, 1987:147).

Impedidos ideológicamente de comprender la metáfora que en la mentalidad de los naturales inducía a ver en el paisaje donde se localizaba su asentamiento la olla sagrada, los españoles actuaban con la reticencia propia del agente colonizador que, con criterios occidentales, se arrogaba el derecho de expoliar a la naturaleza en detrimento del ecosistema y de sus lugares. Aunque a nivel primario, el tipo de entorno físico donde preferentemente se asentaban los nativos era nostálgicamente percibido como "un valle cercado de sierras", la conducta exclusivista del colono se mostraba siempre acicateada por la apetencia de descubrir metales preciosos o recursos sustitutivos generadores de rápido circulante. En un caso específico, las serranías eran percibidas fundamentalmente como "cerros donde se solía labrar oro en cantidad" y las planicies contenidas en las confinadas rinconadas eran tan sólo "vegas desiertas en que se podrían hacer grandes haciendas al modo español" (R. G. de la Villa de Nexapa, Oaxaca, I, 1984:353-354).

Mientras los accidentados sitios configuradores de pequeñas hoyas a los nativos les recordaban sus "ollas sagradas", a los españoles solamente les representaban un escollo en sus programas de explotación intensiva de los ambientes. En Pátzcuaro, la natural depresión donde se asienta el poblado es definida con el vocablo europeo inherente a la fisiografía de una hoya. Sin

embargo, la oquedad del terreno es aprehendida en términos absolutamente contraproducentes para las deseables facilidades de comunicación rápida y de comercio expedito que brindaban las planicies y los llanos. Por consiguiente, la población de Pátzcuaro se describe "...asentada ...en un lugar áspero y pedregoso y entre quebradas, y hay en él poco llano y, a esta causa, las calles no están en orden [ni] la plaza principal, donde están las Casas Reales, [porque] está [el pueblo] en una hoya" (R. G. de Pátzcuaro, 1987:197). Lo mismo opina el Corregidor de la Provincia de Motines cuando considera al pueblo de Coxumatlan como "Pueblo desaprovechado por estar en barrancos" (R. G. de Motines, Michoacán 1987:175). Sin embargo, en virtud de las asociaciones que por extensión establecían los naturales entre la accidentada topografía y su parecido con una vasija en forma de granero, resultó ser ésta y no la regularidad topográfica preferida por los europeos, el factor determinante en la selección del lugar a ser poblado (R. G. de Motines, 1987:175).

Idéntica incompreensión hacia las prácticas fundacionales implementadas *in loco*, se manifiesta en las inconveniencias que a los españoles les significaba confrontarse con la carencia de trazado regular en Tanatepec y en Cuilapan, Oaxaca, en virtud de encontrarse el sitio "...lleno de barrancos ...y por estar así abarrancado, están los indios desparramados que apenas se hallarán cuatro casas que vayan continuadas, como en otros pueblos. Y, por esta razón, ocupan mucha tierra, porque, en diámetro, tomarán como un cuarto de legua y, de circunferencia, cuatro" (R. G. de Cuilapa, *Antequera*, I, 1984:181). En los asentamientos oaxaqueños de Zoquiapa y Xaltianguiz, el colono peninsular vuelve a expresar el descontento de ver limitada su movilidad al darse cuenta que "El sitio está fundado al pie de unos cerros, en una quebrada de muy poco compás de llano que casi no descubre cosa de llano, tanto, que, en todos estos pueblos, no hay donde se pueda correr un caballo" (R. G. de Xaltianguiz, *Antequera*, II, 1984:98).

Las difíciles limitaciones descritas pudieron ser convenientemente revertidas cuando las comunidades indígenas fueron avvicindadas junto a serranías precedidas de planicies surcadas por ríos. Mediante el compulsivo reasentamiento de la mano de obra local, numerosas villas de españoles pudieron erigirse con manifiesto

alejamiento de la rugosidad ambiental y con una declarada preferencia por los explayados terrenos regulares. Caso ejemplar de las disímiles estrategias empleadas por nativos y europeos en el propósito de intervenir unos y otros la naturaleza con fines de avicinamiento, puede ser apreciado al compararse los procesos fundacionales de Acámbaro y la Villa de Celaya. Mientras el poblamiento indígena se produjo en "...la falda del cerro que este dicho pueblo [de Acámbaro] tiene ...en un llano ...al pie de un cerro grande...", y la etimología del sitio, "lugar de magueyes," rememoraba la importancia de la flora existente en el lugar, Celaya se funda por muy distintas motivaciones; los colonos vizcaínos denominaron al sitio con el apelativo que en su lengua explícitamente aludía al ambiente ideal a ser poblado; Zalaya, "tierra llana." La extraña flora del lugar, conformada por magueyes, tunales y mezquites, apenas si llegó a ser eventualmente apreciada en calidad de recurso forrajero. Además, en ningún instante tuvo cabida insinuación alguna acerca de las bondades de un arreglo libre de las comunidades locales respecto de su hábitat inmediato. Al contrario, el desarrollo del trazado reticular en el ámbito de un rincón o lengua de tierra conformada por la confluencia de ríos, coincidía con ventajas prácticas, divorciadas de aquellas que en la mentalidad de los naturales comportaban significados rituales moderadores del aprovechamiento cotidiano de la naturaleza. Pasajes seleccionados precisamente de la *R. G. de Celaya*, permiten corroborar las disimilitudes evidenciadas en las contrapuestas mentalidades urbanizadoras:

[Celaya] Está asentada en un llano, y en traza de calles derechas y anchas, que corren [de] leste [a] oeste y cruzan [de] norte [a] sur, con su plaza grande.... Tiene, alrededor de sí, poblaciones de indios a una legua, y a dos y a tres, sujetos de la cabecera de Acámbaro, y las leguas son razonables y los caminos llanos.... Está asentada en un rincón que hace la junta de dos ríos ...que con ellos, riegan sus labores y tierras de pan; de manera que, con el riego dellos, cogerán diecisiete o dieciocho mil fanegas de trigo, es tierra abundosa de pastos para ganados y fértil de frutos de España... (R. G. de Celaya 1987:51, 56-57).

Empero, a un contexto relacional muy diferente corresponde la percepción indígena de una rinconada

como lugar de asentamiento situado "...en el monte arrimado a las serranías [donde los habitantes] beben de una fuente pequeña que nace junto al pueblo junto a unas barrancas" y donde las vinculaciones metafóricas implícitas en el nombre del lugar, *Acarbuen*, son respaldadas por los ancianos del sitio al informar que el significado del topónimo es "jícara tapada" (R. G. de Chilchotla, Michoacán. 1987:100,115).

Aunque el parecido que los naturales esperaban encontrar en el entorno seleccionado para fundarse, respecto de plantas o frutos distinguidos por su capacidad de almacenamiento hídrico, abarcaba al género de las cactáceas y a una variada fauna caracterizada por atributos acuáticos (García Zambrano, 2000), limitaciones de espacio imponen que en el presente estudio el enfoque privilegie solamente la correspondencia detectada entre rinconada, hoyo u olla y cucurbitáceas.

### Rinconada, sitios de asentamiento y cucurbitáceas

El uso ritual del fruto de las cucurbitáceas parece haber tenido una importante incidencia en la selección de los ambientes donde los indígenas de Mesoamérica se ubicaron; ello comporta vinculaciones metafóricas suficientemente intensas entre ámbito geográfico y fruto, como para intentar dilucidar el comportamiento de sus causalidades. Un primer abordaje sobre dichas correlaciones, considera la forma tubular o esférica y la capacidad de almacenaje de agua de las jícara y los tecomates (Whitaker, 1948:53, Figs. 1-2) en la preferencia indígena por asentarse en sitios donde la geografía insinuara ambientes con parecida configuración y propiedades. Jícaras y tecomates son a su vez apelativos nahuas castellanizados (aztequismos) que alcanzaron amplia difusión en Mesoamérica colonial. Dichos términos fueron empleados en la identificación del fruto de tres géneros básicos de calabazos o cucurbitáceas, científicamente denominadas *Lagenaria Siceraria*, *Crescentia Cujete* K. y *Crescentia Alata* H.K.B. (Whitaker, 1977:323-325). La función de receptáculo de este tipo de vasijas está íntimamente ligada a la etimología de las palabras nahuas empleadas para designar a los guajes o calabazos: *xicalli* (jícara), *tecomatl* (tecomate) y *huaxin* (guaje). La primera de ellas deriva de las voces *xi* y *calli*. *Xi* es una forma sincopada de *xictli*, "ombligo", palabra que designa a la depresión de borde circular

que une al calabazo con el árbol mediante un “ombli-go” o “pezón de la jícara” (Robelo s.f.:414-415 en Luján-Muñoz y Toledo-Palomo 1986:17). El segundo término, *calli*, significa casa, arca, caja o receptáculo. En el sustantivo compuesto, *xicaltecomatl*, Fray Alonso de Molina ([1555-1571] 1977:23r, 93r, 158r) resume la equivalencia de forma y función de vasos o tazas hondas, ya sean éstas hechas del propio calabazo o de barro. El tercer término, *huaxin*, deriva a su vez de *huacalli*, receptáculo o vasija, y da lugar al término castellanizado “guaje” recipiente (1912:145-146).<sup>5</sup>

En virtud del carácter perecedero de las cucurbitáceas empleadas como recipientes, se llegaron a producir durante los periodos Formativo y Clásico Temprano de Mesoamérica vasos de cerámica como sustitutos de las jícaras y los tecomates cuya forma imitaba la de estos vegetales (Marcus y Flannery, 1996:75). Tales vasos son comunes en Chiapa de Corzo, Ocos, la fase Tepeu III de Uaxactún y mayoritariamente en la fase Barra de la cerámica de Mazatán, en Chiapas (Clark y Gosser, 1995:212-213), y en las vasijas de Salinas La Blanca en Guatemala (Coe y Flannery, 1967:22, 29). Una especie de cucurbitácea, la *Lagenaria Siceraria*, resultó tan influyente en la elaboración de los citados recipientes, que Donald Lathrap los clasificó bajo la denominación genérica de “tecomates calabaza” (“pumpkin tecomates”; Lathrap, 1977:722, Plate 4).

Extraídas la pulpa y sus abundantes semillas, la corteza seca y endurecida de los calabazos o tecomates era utilizada a manera de recipiente para contener agua (Whitaker y Cutler, 1967:217). Otros usos domésticos y rituales de los calabazos comprendían el almacenamiento de cacao, maíz y achiote, la preservación de semillas y tortillas (Luján Muñoz y Toledo Palomo 1986:2) y las libaciones destinadas a fomentar la fertilidad de las milpas (Villa Rojas, [1945] 1987:166). Una comprobación arqueológica del uso ceremonial de la jícara de calabaza lo constituye el hallazgo efectuado por Alfonso Caso (1964:26) de un *yetecomatl* de oro en la Tumba 7 de Monte Albán.<sup>6</sup> El *yetecomatl* era la jícara ceremonial donde los sacerdotes cargaban el tabaco usado en rituales y curaciones. De dicha vasija ritual, dotada de perforaciones para pasar las cintas de cuero que colgarían la calabaza en función de atributo ceremonial, solamente ha sobrevivido al tiempo la lámina de oro que recubría al calabazo. La página 21 del *Có-*

*dice Borbonicus* suministra una descripción visual del uso religioso de este recipiente en las imágenes de Oxomoco y Xipactonal, quienes en su rol de sacerdotes y deidades asociadas a los mantenimientos exhiben, sobre sus espaldas, jícaras colgadas con cordones alrededor de sus cuellos.

### Jícaras, tecomates y toponimia del entorno ritualizado

En México la planta cucurbitácea y su fruto prestaron su nombre a numerosos lugares como a: Jicaltepec, Xicalhuacan y Tepehuaxtitlan (Robelo, 1900:124, 175); ello deriva de los parecidos entre la fisiografía y el vegetal o del recuerdo de las jícaras o guajes existentes en el medio ambiente. El examen metódico de ésta y otras vinculaciones en las *R. G. de Oaxaca* (1579-1581), permite inferir las comparaciones que se establecían entre las cualidades de las cucurbitáceas con la fisiografía de una rinconada. Tecomahuaca, por ejemplo, etimológicamente es el “lugar donde se vaciaron los tecomates” y los informantes nativos lo describen como un llano surcado por un río y rodeado de montañas.<sup>7</sup> Similar ambiente ribereño, confinado en una rinconada escogida para radicarse, también adoptó una denominación prestada de los frutos cucurbitáceos; se trata de Tecomaxtlahuaca, “llano donde hay tecomates” o “calabazas que servían de vasija”.<sup>8</sup> De forma parecida, Ayusuchiquizala ocupa una depresión u “...hoya [localizada] ...en unos montes muy ásperos y fragosos y [donde] ...un arroyo de agua pasa por el pueblo”. En este caso, los componentes del topónimo nahua Ayusuchiquizala se desglosan etimológicamente en los

5. *Guacal* (del náhuatl, *huacalli*) es vocablo escrito con “g” a objeto de diferenciarlo de la palabra *huacal*, escrita con “h”, dado que en México ésta designa a una armazón o caja de madera cuadrada y colocada en la espalda para transportar cosas (Luján Muñoz y Toledo Palomo, 1986:23, cap.II, nota 4; y L. Cabrera, 1984:81).

6. Del nahua, *yetl* “tabaco” y *tecomatl* “calabaza que servía de vasija” (Siméon, 1996 [1977]:449).

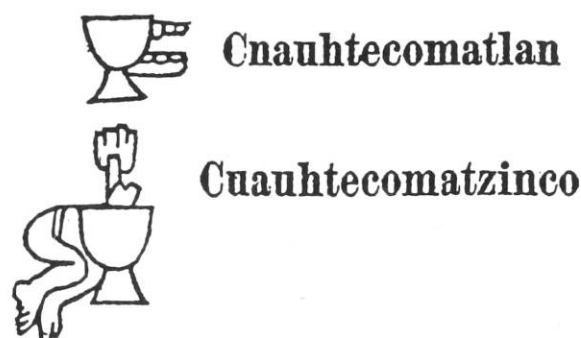
7. *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Antequera*, 1984, I:238-239; etimología según René Acuña en nota 18, 238.

8. R. Acuña, ed., *R. G. de Antequera*, 1984:284, I, nota 3, 284. Siméon, 1996:449.



vocablos *ayo(tl)*, *xuchi(tl)*, *quili(tl)* y el locativo *tzalan*, que sitúan al lugar “entre flores comestibles de calabaza”.<sup>9</sup> Igualmente, los topónimos correspondientes a Cuauhtecomatlan y Cuauhtecomatzinco incluyen términos y logogramas alusivos al “lugar del árbol de vasijas de calabazos” para señalar la importancia del vegetal en los poblamientos efectuados (véase Figura 1).<sup>10</sup> Por lo demás, la presencia de cerros que destacaban en el contorno de las rinconadas porque en ellas había cucurbitáceas, o por el parecido con los frutos de ellas y otras plantas similares (algarrobo) fue reportado en tres *R. G. de Oaxaca* (1579-1581). Guaxilotitlan, por ejemplo “...se nombró antiguamente deste nombre porque está poblado en un llano donde hay muchos árboles que, en lengua mexicana, se llaman Quauhxilotl, el cual da una fruta a manera de pepinos ...y la comen los naturales cocida y cruda, y es dulce de comer”.<sup>11</sup> Probablemente por compartir éstas y otras bondades evocadas en ecosistemas donde la depresión surcada de agua recordaba la función de almacenaje de tales vegetales, un poblado cercano a Guaxilotitlan se identificó con el topónimo de Apazco (*R. G. de Guaxilotitlan*, Antequera, I, 1984:220, 230).

En la Región de Peñoles, Oaxaca, la forma protuberante de uno de los cerros del lugar, reminiscente de la variedad del calabazo *Crescentia Aculeata* y *Parmentiera Edulis*, le dió el nombre al sitio de Quauxolotipac. Según los informantes indígenas, el aspecto redondeado del peñol, el cual se mostraba encadenado con otras eminencias topográficas, les recordó a los antiguos pobladores a “...cierta fruta encima de un cerro. Esta fruta se llama en mexicano Quauhxilotl .... Es a la manera de un pepino largo y de buen olor y dulce al gusto”.<sup>12</sup> La misma forma tubular de los calabazos inspiró el topónimo de Piaztla, que toponímicamente significa: “en donde abundan las calabazas tubulares”.<sup>13</sup> Equivalente a este nombre es el apelativo mixteco de *saba ñuu quu*, “recipiente en forma de caño,” incorporado por Fray Antonio de los Reyes en su *Arte en Lengua Mixteca*.<sup>14</sup> Además de la connotación dada por la presencia de calabazos en forma de tubo, cabría considerar topónimos donde el logograma y el texto del documento prehispánico refieren su uso a manera de caños o ductos de agua, apareciendo relacionados junto a una montaña coronada por un recipiente trípode. Tal circunstancia se encuentra reseñada



**Figura 1.** Logogramas toponímicos de Cuauhtecomatlan y Cuauhtecomatzinco; en Antonio Peñafiel, *Nombres geográficos de México*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1885:94, figuras 42.23 y 42.8.

en la *Historia tolteca chichimeca*, cuyo relato e ilustración referida al poblado de Apiaztli, reúne significados respecto de una “calabaza larga que servía de canal, conducto, tubo o cantimplora” (Siméon, [1977] 1996:33, 382). En sentido logográfico, la narración se muestra acompañada de un Tlatoani o chaman en actitud de vertir agua desde una alargada jícara, probablemente con la intención de propiciar lluvia y asegurar así el cultivo de temporal (Kirchhoff, Odena Güemes y Reyes García, 1976:149 y nota 2; Figs. fols. 8v., 9v., 17, 21). Prosiguiendo con el sitio de Piaztla, en Oaxaca, estimamos de utilidad destacar que el poblado formaba parte del Corregimiento de Papalotipac, entidad jurisdiccional mayor distinguida por la presencia de localidades ubicadas en ambientes “chuecos, doblados, torcidos o volteados”, denominaciones que permiten

9. *R. G. de Antequera*, 1984:300, nota 30.

10. De *cuaub*, árbol; *tecomatl*, calabaza que servía de vasija y los locativos *tlán* y *tzinco* (Siméon, 1996:449).

11. *R. G. de Antequera*, 1984:214.

12. R. Acuña, ed., *R. G. de Antequera*, II, 1984:47.

13. Nombre de lugar incorporado por R. Acuña a su versión editorial de la *R. G. de Antequera*, II, 1984:35, nota 21.

14. Topónimo localizado por R. Acuña, ed., *R. G. de Antequera*, II, 1984:35, nota 2, en la obra de fray Antonio de los Reyes, *Arte en Lengua Mixteca* (1593:67r).

correlacionar las irregulares formas de los calabazos con la accidentada geografía salpicada de cañadas y rinconadas donde preferentemente se asentaron los nativos.

Una sugerente comparación entre hoya hidrográfica, calabazos y la forma redondeada del cuerpo de las tortugas, se encuentra en el informe de la fundación de un sitio indígena de Oaxaca llamado Ayutla. Atendiendo a su toponimia (*ayotli*, calabaza y *ayotl* o *ayutl*, tortuga; Siméon 1996:19), se entiende que el quelonio fuera considerado por los primeros habitantes del lugar como la piedra angular o de origen del referido poblado. Los informantes indígenas decían, según la respectiva *Relación Geográfica* "...que este pueblo siempre estuvo y está en un llano ...y que tiene un río caudaloso" y destacaron haber llamado al sitio "...antiguamente Ayutla ...porque tiene una piedra de hechura de tortuga y que, en lengua mexicana, dice Ayutla, 'tortuga'; y que ha más de mil años, conforme a su memoria y lo que oyó decir a sus antepasados, que se fundó allí aquel pueblo...".<sup>15</sup> Obviamente, los testimonios coloniales tempranos puntualizaban de este modo el rol metafórico de la tortuga (Taube 1998), respecto de la superficie terrena ocupada por los naturales. La superficie terrestre simbolizada por la tortuga era, además, de tal manera madura que lograba dar vida a toda clase de mantenimientos (Bernal-García, s.f.).

Aunque imbricaciones tan precisas y del orden propuesto son poco comunes en las *Relaciones Geográficas* (1577-1589), en virtud de la amplia gama de lecturas simbólicas subyacentes en la toponimia, es necesario volver a destacar que el denominador común en los relatos fundacionales se remite casi siempre a una rinconada o a sus variantes fisiográficas. Empero, debido a que la toponimia no siempre alude al ecosistema seleccionado para fundarse, se logró disponer de fuentes coloniales secundarias que indirectamente nos remiten a la estrecha correlación entre geografía y flora. Por ejemplo, aunque el sitio de Teutilán en Oaxaca recibió la designación toponímica alusiva al "Lugar del Dios," en razón de la presencia de dos ídolos reverenciados en sendos templos-pirámides, no obstante, los informantes nativos reportaron que la selección del lugar de asentamiento se produjo "...en unas lomas montuosas de mezquites y guajes y otros árboles frutales".<sup>16</sup>

Parecidas transposiciones se pueden observar desde las fuentes documentales en el aprovechamiento

práctico de las cucurbitáceas en las vecindades de una laguna en particular. Tal es el caso del poblamiento de Cuseo, en Michoacán, donde el beneficio masivo del cultígeno de los calabazos y su empleo en calidad de canoas para cruzar ríos y lagunas, fue determinante en la adopción del topónimo por parte de los indígenas radicados en el área:

Llámase deste nombre, Cuseo, porque es pueblo donde se siembran y cogían antiguamente gran suma de calabazas redondas ...y así se llama el pueblo, como si dijésemos "el pueblo donde se crían las calabazas"... porque, con las dichas calabazas, hacían balsas para pasar los ríos, y las usaban como se usan las canoas en tierra de México y otras partes (R. G. de Michoacán; R. Acuña, 1987:268).

En sentido lingüístico, Cuseo contiene asociaciones con *Cuiseo* (del tarasco *kusi*, tinaja), prototipo de rinconada ribereña en Michoacán donde el cultivo y empleo artesanal de los calabazos parece continuarse en la tradición alfarera de la elaboración de tinajas en esa localidad.<sup>17</sup> En efecto, la *Relación Geográfica de Cuiseo de la Laguna* (1579) describe al referido sitio "...asentado en una ensenada como una herradura [y] ...quiere decir el nombre deste pueblo, en lengua castellana, 'lugar donde se hacen tinajas' ".<sup>18</sup>

La evidente importancia del vegetal en la cerámica y en la vida ritual y cotidiana de las comunidades antiguas de Mesoamérica, tiene su correspondencia en la abundante toponimia que en la zona maya de Guatemala y El Salvador recuerda el ascendiente fundacional de las cucurbitáceas. De un total de 41 caseríos que en Guatemala han logrado preservar la denominación nahua de El Jícara (*Crescentia Cujete*) o El Jicaral, la cual recoge la concordancia entre fruto y fisiografía, es posible determinar la supervivencia del combinado referente a nivel de entidades políticas mayores: aldeas y municipios. El hecho de compartirse una

15. R. G. de Xalapa, *Cinila y Acatlan* en R. Acuña, ed., *R. G. de Antequera*, II, 1984:286.

16. R. G. de Antequera, II, 1984:41.

17. R. Acuña basado en Velásquez Gallardo (1978:91) y fray M. Gilberti (1559:ET, 170r) en R. G. de Michoacán, 1987:268, nota 19.

18. R. G. de Michoacán, R. Acuña, ed., 1987:77-78.

toponimia inspirada en la vegetación y la geografía es considerablemente consistente en diez entidades que en las tres escalas de poblamiento y autoridad civil —case-rio, aldea y municipio— idénticamente se llaman El Jícaro (véase Tabla 1).<sup>19</sup> A nivel de aldea, 22 comunidades preservan el apelativo debido a la vecindad con peculiar ecosistema presente desde la unidad menor o case-rio. Empero, al inscribirse los sitios menores (case-rios y aldeas) en el contexto de autoridad civil emanado de las municipalidades, de por sí enmarcadas en superficies geográficas mucho más amplias, tendió a modificarse la nomenclatura antaño compartida con los case-rios y las aldeas. De ahí que tan sólo cuatro denominaciones de El Jícaro logra sobrevivir hoy día en los distintos municipios de Guatemala. Actividades económicas de género intensivo practicadas durante la Colonia, como la minería y la encomienda, promovieron la incorporación de los nombres de Concepción de Minas o Asunción Mita en seis municipios del país. Adicionalmente, otros siete fueron renombrados de acuerdo al santoral cristiano (véase Tablas 1 y 2), en tanto que Cabañas y Quezada ejemplifican una más decidida sustitución por apelativos españoles. Las restantes designaciones municipales —incluidas las de corte ambiental asignadas a las aldeas— encubren contenidos alegóricos dentro de nombres indígenas complementarios de la metafórica percepción del paisaje como los frutos del calabazo.

Por razones de espacio, el presente estudio se limitará a considerar los casos inherentes al tópico aquí desglosado. Pertinente ejemplo de la aparente discontinuidad toponímica se percibe en el registro de localidades que a nivel de case-rio, aldea y municipio se denominan El Jícaro, Lagunilla y Jutiapa, respectivamente. De forma parecida a las correspondencias exhibidas por topónimos nahuas que en México indirectamente correlacionan al ambiente lacustre de las rinconadas con los calabazos, Lagunilla y Jutiapa son en Guatemala modalidades metafóricas reminiscentes del mismo tipo de medio ambiente ocupado por los pobladores de El Jícaro. Por ello, mientras Lagunilla puede ser considerada como la transposición metafórica de la cucurbitácea en el medio ambiente acuático de ese sitio, Jutiapa constituye a su vez una equivalente alusión al jute, caracol de río que con inusitada frecuencia identifica en Centroamérica a los lu-

Tabla 1. Guatemala

Caserío	Aldea	Municipio	Depto.
El Morrito	La Culebra	Palencia	Guatemala
El Morro	Jute de la Cobana	San Agustín	El Progreso
—	Plan del Morro	Zacapa	Zacapa
—	El Morral	Chiquimula	Chiquimula
Morrito	Conacaste	Jocotán	Chiquimula
Morro Grande	Rodeito	Concepción las Minas	Chiquimula
Morro Grande	San Nicolás	Quezaltepeque	Chiquimula
El Morrito	El Cujito	San Pedro Pinula	Jalapa
El Morro	Chiticoy	Rabinal	Baja Verapaz
El Morro (paraje)	—	Santa Cruz Naranjo	Santa Rosa
—	El Morral	Chiquimula	Chiquimula
El Morral	Piñuelas	Agua Blanca	Jutiapa
El Morral	Matazano	Jocotán	Chiquimula

gares donde nacen los ríos y manantiales (de *jute*, molusco fluvial; *atl*, agua; y *pan*, en).<sup>20</sup> Al tomar como ejemplo al río Jutiapa en Tegucigalpa, Alberto Membreño (1994:39) reporta que toda cercanía a manantiales donde se produce el nacimiento de cursos de agua son identificadas como “los jutes”, apelativo característico de los caracoles de agua dulce. Por consiguiente, no sorprende el registro del topónimo Jutiapa en ocho municipios registrados en la Tabla 2, lo cual permite correlacionar las localidades de El Jícaro con distintivos accidentes geográficos de las aldeas donde naturalmente el agua se almacena o tiende a depositarse; ellos son Lagunilla, Canoas, Quebrada Honda, Lomitas, Valle Nuevo y Cerros. Además, en tanto Jutiapa es a nivel municipal un topónimo registrado cuatro veces en la respectiva columna, departamentalmente aparece registrado catorce veces, delatando la metafórica asociación del topónimo con superficies mayores contenidas en cuencas, hoyas hidrográficas o parteaguas alimentados por ríos y/o manantiales (véase Tablas 2 y 3).

También encontramos otras tres comunidades en Guatemala que se denominan El Tecomate; dos nombradas Tecomapa (“en el agua de las calabazas,” Membreño, 1994:194; o “Cueva” en Nicaragua, Luján-Muñoz y Toledo-Palomo, 1986:34); y una tercera lla-

19. Todas las Tablas (1-8) de apoyo toponímico son de la autoría de Luján Muñoz y Toledo Palomo 1986:26-32.

20. Una ilustración del caracol alegórico, cuyo caparazón simboliza el nacimiento de fuentes de agua en el interior de montañas en los códices mixtecos, puede verse en el topónimo de Tequixtepec del Lienzo de Ihuitlán (M. E. Smith, 1973:259, Figura 72).

**Tabla 2. Guatemala**

Caserío	Aldea	Municipio	Depto.
El Jicaró	El Carrizal	San Pedro Ayampuc	Guatemala
El Jicaró	—	Santa Lucía	Escuintla
		Cotzumalguapa	
El Jicaró	—	El Jicaró	El Progreso
—	—	El Jicaró	El Progreso
—	Aldea Taltimicheq	Comitancillo	San Marcos
—	El Jicaró	San Jerónimo	Baja Verapaz
Jicaral	—	Vado Hondo	Chiquimula
—	Amatillo	Ipala	Chiquimula
—	Pampa	Ocos	San Marcos
—	Pampa	Coatepeque	Quezaltenango
Jicaró	Jagua	Esquipulas	Chiquimula
—	Jicaró	Concepción Las Minas	Chiquimula
Jicaró			
Peinado	Jicaró	Concepción Las Minas	Chiquimula
Jicaró			
Cubilete	Guacamayas	Concepción Las Minas	Chiquimula
Jicaró	Azacualpa	Quezaltenango	Chiquimula
—(río)	Aldea El Jicaró	San Jerónimo	Baja Verapaz
—(riachuelo)	—	Patulul	Suchitepéquez
Jicaral	Cacahuastepeque	Ipala	Chiquimula
El Jicaró	Lagunilla	Jutiapa	Jutiapa
Jicaró			
Grande	Pipiltepeque	Jutiapa	Jutiapa
Jicaró	Canoas	Jutiapa	Jutiapa
—	Quebrada Honda	Asunción Mita	Jutiapa
El Jicaró	Lomitas	Jutiapa	Jutiapa
El Jicaral	Valle Nuevo	Asunción Mita	Jutiapa
—	El Jicaral	Jalpatagua	Jutiapa
—	Cerro	Cabañas	Zacapa

**Tabla 3. Guatemala**

Caserío	Aldea	Municipio	Depto.
El Jicaró	Quebrada Honda	Asunción Mita	Jutiapa
—	El Jicaró	Yupiltepeque	Jutiapa
—	El Jicaró	Quezada	Jutiapa
El Jicaró	El Barro	Conguaco	Jutiapa
El Jicaró	El Melonar	Comapa	Jutiapa
El Jicaró	—	Sta. Lucía Cotz.	Escuintla
El Jicaró	—	El Jicaró	Progreso
(sitio arqueológico)			
El Jicaró	—	El Progreso	Progreso
(cerro)			
El Jicaró	—	Comitancillo	San Marcos
(cerro)			
El Jicaró	Aldea El Jicaró	Quezada	Jutiapa
(cerro)			
El Jicaró (río)	—	Comitancillo	San Marcos
El Jicaró	—	Gualán	Zacapa
(quebrada)			
El Jicaró	—	Quezaltenango	Chiquimula
(quebrada)			
El Jicaró	—	Yupiltepeque	Jutiapa
(quebrada)			
El Jicaró	—	El Jicaró	Progreso
(Estación del ferrocarril)			
Tecomapa	San Nicolás	Esquipulas	Chiquimula
—(quebrada)	—	Esquipulas	Chiquimula
Tecomate	—	Catarina	San Marcos
(río)			
Tecomate.	Pachalib	Joyabal	Quiché
El (Paraje)			
Tecomate	Buena Vista	Jutiapa	Jutiapa
(cerro)			
Tecomatillo. El	—	Catarina	San Marcos

mada Tecomates. Acorde con lo ya explicado, la última aldea es renombrada Jutiapa a nivel municipal y departamental, mientras todas las demás se registran con las intrínsecas alusiones ambientales de paraje, quebrada, río y cerros, respectivamente (véase Tabla 3). Por lo demás, al igual que en el binomio Cuiseo-tinaja encontrado en Michoacán, se relaciona al caserío de El Jicaró con el material empleado en la fabricación de ollas toda vez que se llama "El Barro" la aldea contigua, mientras la unidad departamental preserva el nombre de Jutiapa (véase Tabla 3). Hallazgos arqueológicos de vasijas votivas ofrendadas en las márgenes de ríos subterráneos, en cuevas de Belice y Guatemala, parecen corroborar las causalidades propuestas, por cuanto ellas aparecieron acompañadas de ingentes cantidades de caracoles de río del tipo denominado "jute" (Mason, 1928:40). Además, la variedad de calabazo popularmente conocida en Guatemala bajo la acepción de morro o jícara montés (*Crescentia Alata* K.B.), la cual crece en regiones secas y de predominante vegetación xerófila cactácea, también registra, al

menos en un caso, connotaciones acuáticas al transmutarse el nombre de la aldea vecina del respectivo caserío con el apelativo de Jute de la Cobana.<sup>21</sup> En otra de las regiones confinantes de la Nueva España, la de El Salvador, los diccionarios geográficos equiparan la fisiografía con las variedades de calabazo llamadas jícara, tecomate, cutuco, huacal, morro, tole y sontecomate que nutren la abundante nomenclatura de los caseríos (véase Tablas 6 a 8). Por este motivo, la toponimia de significado vegetal se corresponde siempre con accidentes del terreno distinguidos por su capacidad para retener o drenar agua: quebradas, llanos, lomas, cerros, ríos, cuevas y cascadas (véase Tablas 4 a 6). En cuatro casos se alude al calabazo al nombrar al caserío mientras que su correspondiente cantón, cam-

21. Luján Muñoz y Toledo Palomo, 1986:10.



Tabla 4. El Salvador

Nombre	Caserio o Accidente geográfico	Cantón	Municipio	Departamento
Cutuco	Cerro	_____	Sensuntepeque	Cabañas
Cutuco	Punta	_____	La Unión	La Unión
Cutuco, El	Cañón de Agua Salada	_____	Tecoluca	San Vicente
Cutuco	Loma	_____	Jocoatique	Morazán
Cutumayo	_____	Cutumayo	Apastepeque	San Vicente
Cutumayo	Cutumayo	Cutumayo	Apastepeque	San Vicente
Cutumayo	Cutumayo	San Antonio	Cinquera	Cabañas
Cutumayo, EL	Río	_____	Cinquera	Cabañas
Cutumayo, EL	Río	_____	Suchitoto	Cuscatlán
Guacaltite	Quebrada	_____	San José Guayabal	Cuscatlán
Huacal, El	Loma	_____	Santa Isabel Ishuatan	Sonsonate
Huacalito	Loma	_____	San Pedro Nonoalco	La Paz
Huacaltita	Vid. Guacaltite	_____	_____	_____
Jicalapa	_____	_____	_____	La Libertad
Jicaral	Vértice geodésico	_____	San Lorenzo	Ahuachapán
Jicaral, El	_____	El Jicaral	San Lorenzo	Ahuachapán
Jicaral	_____	El Jicaral	_____	Ahuachapán
Jicaral	Llano	_____	San Lorenzo	Ahuachapán
Jicaral	Quebrada	_____	San Lorenzo	Ahuachapán
Jicaral, El	Quebrada	_____	Santiago Nonoalco	La Paz
Jicaral, El	_____	Uluazapa	Uluazapa	San Miguel
Jicaral, El	_____	Comacarán	Comacarán	San Miguel
Jicaral, El	El Jicaral	Cerro pelón	Pasaquina	La Unión
Jicaral, El	El Jicaral	El Jicaral	Comacarán	San Miguel
Jicaral, El	El Jicaral	Canaire	El Sauce	La Unión
Jicaral, Plan del	Plan del Jicaral	_____	San José Cancasque	Chalatenango
Jícaras, Las	Quebrada	_____	Victoria	Cabañas
Jícaras de Abajo	Jícaras de Abajo	Azacualpa	Victoria	Cabañas
Jícaras de Arriba, Las	Jícaras de Arriba	Azacualpa	Victoria	Cabañas
Jícaras Largas	Jícaras Largas	_____	Pasaquina	La Unión
Jicaralito (?)El	Vid. Jicarito, El	_____	_____	_____
Jicarillo, El	El Jicarillo	Nombre de Dios	Sensuntepeque	Cabañas
Jicarillo, El	Quebrada	_____	Sensuntepeque	Cabañas

bia su nombre a la sugerente acepción de Apastepeque o "Cerro del Apaztli".

De carácter metafórico aún más complejo son las equivalencias de nombres de lugar que, a nivel de aldea y cantón en Guatemala, El Salvador y el mismo México, incrementan el simbolismo de La Jícara al adoptar la denominación de Azacualpa, término nahuatl cuya etimología originada en los vocablos *atl*, "agua" y *tzacualli*, "lo que tapa, oculta o encierra algo" (Robelo, 1900:245), realza el contenido metafórico presente en las entidades socio-políticas mayores. Como se recordará, una orografía confinante de manantiales y el respectivo fruto cucurbitáceo, estaban implícitos en el nombre de un poblado del Occidente de México denominado Acarhuen, es decir, "jícara tapada" (*R.G. de Chilchotla, Michoacán*, 1987:100, 115). En este orden de ideas Zacualpan es, en el centro de México y el resto de los

confinos de Mesoamérica, el nombre genérico asignado a asentamientos fundados en las inmediaciones de montículos piramidales llamados *tzacualli*, los cuales resguardaban manantiales o ídolos verdes representativos del medio acuático, propiciados mediante entierros y ofrendas (García Zambrano, 1992:284). Tales connotaciones probablemente incorporaban originalmente a tecomates y eventualmente vasijas sustitutivas de calabazos, las cuales actuarían de repositorios de manantiales encarnados en serpientes que debían permanecer sellados en el interior de pirámides, mediante losas o tapones resguardantes de cursos de agua originados en el corazón de mágicos cerros. Al primero de los casos corresponderían los tecomates de calabazo natural localizados en calidad de ofrendas votivas junto a cabezas de gobernantes yacentes al lado de resurgentes manantiales, situación ejemplificada por los recientes

2894813

Tabla 5. El Salvador

Nombre	Caserio o Accidente geográfico	Cantón	Municipio	Departamento
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Mercedes Umaña	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Lolotique	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Jucuarán	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Tecapán	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	San Agustín	Usulután
		El Jicaro	El Jicaro	San Agustín Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	Chalaca	Sesori	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	La Unión	La Unión
Jicaro, El	El Jicaro	Junquillo	San Luis de la Reyna	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	San Juan	San Luis de la Reyna	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	_____	Anamoros	La Unión
Jicaro, El	El Jicaro	San Carlos	San Miguel	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	Calpules	Sociedad	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	_____	Santa Rosa de Lima	La Unión
Jicaro, El	El Jicaro	San Juan	Jocoro	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	Cerritos	Torola	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	El Volcancillo	Jocoatique	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	La Joya	San Gerardo	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	San Jerónimo	San Gerardo	San Miguel
Jicaro, El	Cerro	_____	Sociedad	Morazán
Jicaro, El	Cerro	_____	Cesori	San Miguel
Jicaro, El	Esteros	_____	Conchagua	La Unión
Jicaro, El	Loma	_____	San Francisco	Morazán
Jicaro, El	Quebrada	_____	Santa Rosa de Lima	La Unión
Jicaro, El	Quebrada	_____	San Agustín	Usulután
Jicaro, El	Quebrada	_____	San Agustín y Jiquilisco	Usulután
Jicaro, El	Río	_____	Berlín	Usulután
Jicarito	Jicarito	_____	Posoros	_____
Jicarito	Jicarito	Santa Rosa	Sesori	San Miguel
Jicaro Manso	Jicaro Manso	San Fco. del Monte	Llobasco	Cabañas
Jicaro Pintados	Loma	_____	Anamoros	La Unión
Jicarón	Jicarón	Obrajuelo	Agua Caliente	Chalatenango
Jicarón, El	El Jicarón	El Paisnal	El Paisnal	San Salvador
Jicarón, El	El Jicarón	El Jicarón	El paisnal	San Salvador

hallazgos Olmecas de El Manatí. La segunda circunstancia estaría ilustrada por las ingentes cantidades de vasijas cerámicas tipo “tecomate” que en la data arqueológica acompañan a los enterramientos colocados dentro de las pirámides en periodos posteriores.

#### Asentamiento, medio ambiente y antropomorfismo fitogeográfico

Adicionalmente a la transposición del fruto de los calabazos en la fisiografía de numerosos lugares seleccionados por los nativos mesoamericanos para fundarse, la toponimia también tiende a sugerir la visualización, en el ambiente, de partes bulbosas o redondeadas de las cucurbitáceas, todas ellas reminiscentes de algunas partes del cuerpo

humano. *Quaubnacastli* y *Cutumayo* son en Guatemala y El Salvador, respectivamente, las voces nahuas que permiten ilustrar el supuesto. En el primero de los casos, el topónimo se remite al nombre de una leguminosa cuyos frutos se asemejan a orejas grandes.<sup>22</sup> Su posición secuencial en la Tabla demostrativa de comunidades guatemaltecas denominadas El Morro (véase Tabla 1), confirma la persistencia de asociaciones entre frutos de forma cóncava o redondeada y el ambiente donde se encuentra la aldea de Conacaste (corrupción de *Quaubnacastli*). A nivel de Municipio, la más extendida geografía determinó la adopción de un diferente topónimo: Jocotán. Sin

22. A. Membreño, 1994:95.

Tabla 6. El Salvador

Nombre	Caserío o Accidente geográfico	Cantón	Municipio	Departamento
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Mercedes Umaña	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Mercedes Umaña	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Lolotique	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Jucuarán	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	Tecapán	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	San Agustín	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	San Agustín	Usulután
Jicaro, El	El Jicaro	Chalaca	Sesori	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	El Jicaro	La Unión	La Unión
Jicaro, El	El Jicaro	Junquillo	San Luis de la Reyna	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	San Juan	San Luis de la Reyna	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	_____	Anamoros	La Unión
Jicaro, El	El Jicaro	San Carlos	San Miguel	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	Calpules	Sociedad	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	_____	Santa Rosa de Lima	La Unión
Jicaro, El	El Jicaro	San Juan	Jocoro	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	Cerritos	Torola	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	El volcancillo	Jocoatique	Morazán
Jicaro, El	El Jicaro	La joya	San Gerardo	San Miguel
Jicaro, El	El Jicaro	San Jerónimo	San Gerardo	San Miguel
Jicaro, El	Cerro	_____	Sociedad	Morazán
Jicaro, El	Cerro	_____	Cesori	San Miguel
Jicaro, El	Estero	_____	Chonchagua	La Unión
Jicaro, El	Loma	_____	San Francisco	Morazán
Jicaro, El	Quebrada	_____	Santa Rosa de Lima	La Unión
Jicaro, El	Quebrada	_____	San Agustín	Usulután
Jicaro, El	Quebrada	_____	San Agustín y Jiquilisco	Usulután
Jicaro, El	Río	_____	Berlin	Usulután
Jicarito	Jicarito	_____	Posoros	_____
Jicarito	Jicarito	Santa Rosa	Sesori	San Miguel
Jicaro Manso	Jicaro Manso	San Fco. del Monte	Ilobasco	Cabañas
Jicaros Pintados	Loma	_____	Anamoros	La Unión
Jicarón	Jicarón	Obrajuelo	Agua Caliente	Chalatenango
Jicarón	El Jicarón	El Paisnal	El Paisnal	San Salvador
Jicarón, El	El Jicarón	El Jicarón	El Paisnal	San Salvador
Jicarón, El	Oubrada	_____	Agua Caliente	Chalatenango

embargo, el último apelativo continúa remitiéndose al ambiente usualmente seleccionado por los indígenas para habitar: una hondonada rodeada de montañas y poblada de tulares o carrizos (Membreño, 1994:138). Cutumayo refleja, en cambio, el significado lingüístico de “árbol con nueces o agallas”. El término proviene del vocablo *Quauhtoma-yo*, “lugar que tiene agallas” (Membreño, 1994:236), explícita alusión a una corteza o superficie dotada de eminencias. Reseñado en cuatro ocasiones en la larga lista de poblados de El Salvador con nomenclatura alusiva a diversidad de cucurbitáceas (véase Tabla 4), el topónimo Cutumayo se transmuta municipalmente en dos oportunidades en Apastepeque o “Cerro del Apaztli”. Respecto al nombre de El Morro, empleado para designar a la *Crescentia Alata*, el mismo corresponde a la voz

castellana aplicada a los asentamientos que en la mayor parte de Mesoamérica colonial exhiben gran afinidad entre la cabeza, la forma esférica del calabazo, las rinconadas y los cerros u hondonadas coincidentes con la forma y funciones del vegetal (véase Tabla 7).<sup>23</sup> Precisamente en este contexto de asociaciones antropomorfas es que los españoles de la época de la conquista crearon el aztequismo *cuautecomate* (de *cuauhuatl*, “árbol” y *tecomatl*, “vaso”; Cabrera, 1984:57, 125) para identificar a los “hijos del país”

23. Las voces *tzima* y *simax* en lengua chol, chañabal y chortí, y el vocablo español “morro”, se inspiraron en los frutos del calabazo para designar a diversos poblados de Guatemala (Luján Muñoz y Toledo Palomo, 1986:22, 25).

Tabla 7. El Salvador

Nombre	Caserio o Accidente geográfico	Cantón	Municipio	Departamento
Morral, El	El Morral	San Rafael	La Libertad	La Libertad
Morrito	Morrito	_____	La Reina	Chalatenango
Morrito	Quebrada	_____	El Paraíso	Chalatenango
Morrito, El	El Morrito	Matazano	Chalchuapa	Santa Ana
Morrito, El	Hacienda	_____	Jajutla	Aguachapán
Morrito, El	El Morrito	Santa Rosa	Agua Caliente	Chalatenango
Morrito, El	El Morrito	San José los Sitios	San Rafael	Chalatenango
Morrito, El	El Morrito	El Tránsito	Tejutla	Chalatenango
Morrito, El	El Morrito	Lagunetas	Citalá	Chalatenango
Morrito, El	Cerro	_____	Totonico	Chalatenango
Morrito, El	Quebrada	_____	San Rafael	Chalatenango
Morrito, El	Quebrada	_____	La Reina	Chalatenango
Morrito, El	Quebrada	_____	San Ignacio	Chalatenango
Morrito Nuevo, El	El Morrito Nuevo	San José los Sitios	San Rafael	Chalatenango
Morrito Viejo, El	El Morrito Viejo	San José los Sitios	San Rafael	Chalatenango
Morritos, Los	Quebrada	_____	San Rafael Obrajuelo	La Paz
Morro	Vértice geodésico	_____	El Congo	Santa Ana
Morro Cargado	Loma	_____	Nombre de Jesús	Chalatenango
Morro Grande	Morro Grande	Cuayunango	Guayunango	Aguachapán
Morro Grande	Morro Grande	Morro Grande	Acajutla	Sonsonate
Morro, Del	Loma	_____	Santa Cruz Michiapa	Cuacatlán
Morro, El	El Morro	La Libertad	Chalchuapa	Santa Ana
Morro, El	El Morro	Talcomunca	Izalco	Sonsonate
Morro, El	Hacienda	Talcomunca	Izalco	Sonsonate
Morro, El	El Morro	El Morro	Texacuangos	San Salvador
Morro, El	El Morro	El Morro	Comalapa	Chalatenango
Morro, El	El Morro	Veracruz	Ciudad Arce	Chalatenango
Morro, El	Cerro	_____	La Reina	Chalatenango
Morro, El	Cerro	_____	Aguacaliente	Chalatenango
Morro, El	Cueva Natural	_____	Tonacatepeque	San Salvador
Morro, El	Loma	_____	Santiago Texacuangos	San Salvador
Morro, El	Loma	_____	Santa Cruz Michiapa	Cuacatlán
Morro, El	Quebrada	_____	Rosario de Mora	San Salvador
Morro, El	Quebrada	_____	La Palma	Chalatenango
Morros, Plan de los	Lomas	_____	Nombre de Jesús	Chalatenango
Suntecumat	Suntecumat	Aguachapán	Aguachapán	Aguachapán
Suntecumat o Las Cruces	Suntecumat o Las Cruces	Suntecumat o las Cruces	Suntecumat o Las Cruces	Aguachapán

con los frutos de forma esférica producidos por la planta.

En el centro y norte de México, el nombre de Los Morros o Las Jorobas establece correspondencias entre la cabeza, la espalda bulbosa o deforme del cuerpo humano y las eminencias del terreno. Tan sugestivo parecido adquiere carácter logográfico en el topónimo de Tepetzotlán, donde una figura de corcovado sentado sobre un cerro literalmente nombra al poblado (véase Figura 2). Además, los sitios copiosamente llamados Cajones, El Cajón, Boca o Bocas y Boquillas, ejemplifican en Mesoamérica colonial la semejanza que los nativos veían entre la cavidad bucal, el interior y el pasaje o gollete de los calabazos y las rinconadas o encañonados valles donde estacionalmente el agua se

depositaba.<sup>24</sup> Figuraciones bulbosas inspiradas en calabazos, perceptibles en la nariz, bordes o determinadas curvas del cuerpo humano, extensibles al concavo ambiente de una rinconada, se infieren del análisis lingüístico y visual del topónimo de Oaxaca. Originalmente llamada *Uaxyacac*, su castellanizado apelativo “Oaxaca” proviene de los vocablos nahuas *[h]uaxin*,

24. En los planos levantados por Carl de Berghes en 1855 sobre el sitio arqueológico de La Quemada y áreas circunvecinas, se recogió la vinculación de la orografía y la efluencia de cursos de agua con los apelativos de Boquillas, El Cajón y Boca de Rivera. Sobre el particular véanse las figuras. en Berghes 50-51, 64 y la p. 18.

Tabla 8. El Salvador

Nombre	Caserio o Accidente geográfico	Cantón	Municipio	Departamento
Tecomapa	Tecomapa	Tecomapa	Metapan	Santa Ana
Tecomapa	Quebrada	_____	Metapan	Santa Ana
Tecomasuche	Cerro	_____	San Pablo Tacachico	La Libertad
Tecomatal	Cerro	_____	Apastepeque	San Vicente
Tecomatal, El	El Tecomatal	El Tecomatal	El Tecomatal	San Miguel
Tecomatal, El	El Tecomatal	El Tecomatal	Estanzuelaa	Usulután
Tecomatal, El	El Tecomatal	El Tecomatal	El Tecomatal	San Miguel
Tecomatal, El	El Tecomatal	La Joya	San Gerardo	San Miguel
Tecomatal, El	Cerro	_____	San Gerardo	San Miguel
Tecomatan	Vértice geodécico	_____	Texistepeque	Santa Ana
Tecomate	Cerro	_____	Nueva Trinidad	Chalatenango
Tecomate	Cerro	_____	Suchitoto, San José, Guayabal, Oratorio de Concepción y San Pedro Perulapan	Cuecatlán
Tecomate	Cerro	_____	Chalatenango	Chalatenango
Tecomate	Cerro	_____	Rosario de Mora y Panchimilco	San Salvador
Tecomate	Loma	_____	Concepción Quetzaltepeque y Chalatenango	Chalatenango
Tecomate	Cerro	_____	Senaintepeque	Cabañas
Tecomate	Cerro	_____	Dolores	Cabañas
Tecomate	Quebrada	_____	Dolores	Cabañas
Tecomate	Cerro	_____	San Isidro	Cabañas
Tecomatepe	Tecomatepe	San Rafael	El Paisnal	San Salvador
Tecomatepe	Tecomatepe	_____	San Pedro Perulapan	Cuacatlán
Tecomatepeque	Cerro	_____	Suchitoto	Cuacatlán
Tecomates, Los	Los Tecomates	Los Tecomates	Apastepeque	San Vicente
Tecomates, Los	Cascada	Cascada del Río El Gramal	La Reina	Chalatenango
Tecomates, Los	Quebrada	_____	La Palma	Chalatenango
Toles, Los	Los Toles	Los Toles	La Palma	Chalatenango
Toles, Los	Río	_____	Aguachapán	Aguachapán
Toles, San Fco. Los	Hacienda	Los Toles	Aguachapán	Aguachapán

árbol de fruto comestible parecido al algarrobo; y de *yaca(tl)*, nariz, punta (Siméon, 1977:157, 745).<sup>25</sup> Según los aztequismos recopilados por Luis Cabrera (1994:80), la palabra *huaxin* tiene el mismo origen que *guaje*, "calabazo seco y hueco que sirve para llevar líquidos". En cualquier caso, la pintura número 151 que complementa el texto de la *R. G. de Tlaxcala* (R. Acuña, ed., II, 1984), permite constatar el significado toponímico que relaciona al sitio de Oaxaca con la forma alargada de un calabazo, ícono reminiscente de los frutos en forma de nariz bulbiforme que produce el árbol del

algarrobo. La correspondencia entre fruto y fisiografía del entorno se incrementa al desglosarse el significado del vocablo *Wahwimp*, el cual describía en lengua mixe al valle de Oaxaca (Bernal-García, 1993:209; García-Zambrano, 1992:83-84; 2000). En sentido etimológico, *Wahwimp* proviene de *wahk*, huaje; y *wimp*, rincón.<sup>26</sup> En este contexto se inscribe la palabra mixe *Niwimp*, la cual describe vívidamente el carácter confinado y lacustrino del lugar donde se fundó México Tenochtitlán. De hecho, el término *Niwimp*, de *ni*, agua; y *wimp*, rincón, literalmente describe a un "rincón de

25. Luis Cabrera recoge los nombres científicos de las variedades del "guaje" (*huaxin*): *Leucaena Esculenta*; *L. Diversifolia* Schtl.; *L.*

*Glabrata*, Rose, y *L. Macrophilla*, Benth (1994:83-84).

26. Notes on Mixe Toponymy. En *Tlalocan*, II, 2, 1971:186.



**Figura 2.** Logograma toponímico de Tepetzotlán, Estado de México. En Gutierre Tibón, *Historia del nombre de la fundación de México* [1975] 1995:37, fig. 2.



**Figura 3.** Chichiualquahuitl o "árbol nodriza" En *Códice Vaticanus A/3738* o *Códice Ríos*, folio 3v., Ca. 1570-1589. Librería Vaticana, Roma, Vol. LXV, facsímil por Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz, Austria.

agua", entorno natural afanosamente buscado por las etnias que legendaria y míticamente emigraban del norte al Valle Central de México.

Tocante a los significados arriba desglosados, se estima plausible retomar del Obispo Pedro Cortés y Larraz en el siglo XVIII, quien a la sazón se manifiesta su incompresión de la percepción que los indios tenían del Valle del Panchoy en Guatemala como "barriga de laguna". Entre los mayas-yucatecos, el topónimo *Tzuccacab*, semánticamente remite al receptor del mensaje a un ambiente localizado "en la panza de tierra buena" (Roys, 1935:7). Sobraría recalcar la similitud del abdomen humano con la olla, particularmente el femenino en su función reproductora, si no fuera por sus connotaciones de fertilidad respecto de la tierra escogida para asentarse.

Al mismo tenor asociativo corresponde su poder alimentario, evocado ideológicamente por los aborígenes respecto de la función nutricia de los senos. En este contexto conviene desglosar algunos términos complementarios que en lenguas mayas, o influidas por la presencia nahuatl del Período Posclásico en Guatemala, permiten vislumbrar la evocación del ecosistema primigenio en el calabazo generatriz que prestó su forma a la olla o vasija pródiga donde se gestara la humanidad. *Chichicana*, por ejemplo, se compone del radical "chichi", apócope del nahuatl

*Chichihualli*, seno, y que al igual que la palabra *Chichigua*, significa nodriza. Equivalente en lengua mam, el topónimo de *Chichicana* significa "en el lugar de la olla de la comida" (Gall 1980:672). *Chigua*, por su parte, es el nombre que en Tabasco se da a un tipo de calabaza de pulpa amarilla y delgada cáscara (Luján Muñoz y Toledo Palomo, 1986:316-317). Entonces vale recordar que el término *jícara* es un sincopado de *xictli*, el cual describe al "ombbligo" o "pezón de la jícara", idealmente ilustrado en el *Chichiualquahuitl* o "Árbol Nodriza" del *Códice Vaticanus 3738* o *Códice Ríos* (véase Figura 3). Sugestivamente, los vocablos analizados y la ilustración de la época colonial temprana permiten apreciar no sólo la metafórica percepción de la tierra como una olla o calabaza generatriz, sino también al entorno natural como capaz de engendrar y nutrir a la humanidad entera.

### Calabazas, ollas y otros mitos de creación

Al margen de la relación entre hoya hidrográfica y olla mítica donde se engendra a la humanidad, es factible alcanzar una percepción más elaborada de las asociaciones entre cucurbitáceas y ambientes seleccionados por los indígenas para asentarse, si se analizan algunos pasajes de mitos prehispánicos en los cuales los calabazos



juegan un papel protagónico. En el *Popol Vuh*, los hermanos gemelos Hun Hunahpu y Vucub Hunahpu, son sacrificados y sepultados por los dioses del Inframundo mediante prácticas funerarias que marcan una importante diferencia. Mientras que Vucub Hunahpu es enterrado de cuerpo completo, Hun Hunahpu es decapitado y su cabeza colocada en la horqueta de un árbol de calabazos (*Popol Vuh*, 1985:113). Una vez efectuado el ritual, tiene lugar el portento de la fructificación instantánea del vegetal, el cual genera una sorprendente abundancia de calabazas. A consecuencia de ello, el producto cucurbitáceo es metafóricamente aludido como “la cabeza de Hun Hunahpu” (*Popol Vuh*, 1985:113). Aparte del figurado renacer del mítico personaje en la pródiga fecundidad de la cucurbitácea, dicha circunstancia sirvió para mimetizar la presencia física del héroe, quien quedaría a salvo, de llegar a repetirse los acosos de las divinidades ominosas del inframundo. Confundida su cabeza entre los idénticos y múltiples frutos del calabazo, su existencia podía ser no obstante rememorada constantemente en la ingente cantidad de jícaras producidas espontáneamente por doquier (Heiser, 1973:121). La potencialidad del gemelo para generar vida, sublimada o enmascarada en la singular planta silvestre, es recreada de manera más directa cuando la princesa K’ih resulta preñada instantáneamente, al escupir sobre su mano derecha la cabeza-calavera-calabaza de Hun Hunahpu (*Popol Vuh* 1985:114-115). Previamente, el gemelo le había advertido que los dulces frutos del árbol cucurbitáceo no eran sino calaveras, a las cuales no se debía temer por cuanto en los huesos radicaba la fuente de la vida. Así, la cabeza parlante le indica a la doncella que los muertos volverán a vivir en su descendencia (*Popol Vuh*, 1985:114-115). De alcances filosóficos profundos, el texto en realidad sugiere que lo esencial de la vida radica en la presencia de la saliva o semen, elemento equivalente al hueso y vehículo garante de la continuidad de lo auténticamente permanente: los líquidos resguardados en los frutos de las plantas y en las semillas entendidas como si fueran huesos. No está demás recordar aquí que Mesoamérica suministró el marco ideológico a una de las pocas civilizaciones que aluden a la semilla como un hueso que potencialmente resguarda la vida; por ejemplo, el hueso del aguacate o del zapote.

Dos elementos complementarios, reseñados en el *Popol Vuh*, reafirman la importancia de las cucurbitá-

ceas en la narrativa mítica prehispánica. La primera se refiere al significado del nombre de una de las divinidades: *Ab Razá Tzel*, “el fabricante de jícaras” (Hartman, 1911:267); la otra es la alusiva a uno de los emblemas de mando que los chamanes recibían al heredar su comisión: la calabaza llena de tabaco (*Popol Vuh*, 1985: 203-204), que en la tradición nahua recibe el nombre de *yetecomatl*. Además, en tanto el relato mítico del *Popol Vuh* destaca la inextricable relación calabazo/hueso/semilla y calabazo contenedor de agua/savia/semen como fundamentos de la estructura existencial maya, es necesario integrar el otro elemento fundamental de la cosmovisión indígena mesoamericana; el maíz. Entre los maya-atitecos de Santiago Atitlan en Guatemala, el nacimiento del maíz también forma parte de un complejo originado en la muerte. Tarn y Prechtel (en Carlsen y Prechtel 1991:28), informan sobre esta singular conceptualización al encontrar que en Atitlan las semillas plantadas del maíz son llamadas “las enterradas” o las “calaveritas” (*jooloma*), aludiendo claramente a los recién nacidos (*tak ai’*). El ciclo de esta transformación se repite cuando al florecer pleno de vitalidad el maíz, indefectiblemente va agostándose hasta morir, dejando mazorcas secas cuyas “calaveritas” o semillas serán de vuelta enterradas para generar nuevos brotes a imagen y semejanza de la planta que las produjo, integrándose así a un *continuum* con los vegetales ancestrales (Carlsen y Prechtel, 1991:28). Por este motivo, los nietos con respecto a los abuelos son llamados *kéxel* o “reemplazos”, deviniendo en un reverso aparentemente contradictorio por cuanto se constituyen en padres simbólicos de los procreadores biológicos.

La inserción de este complejo proceso en el papel generatriz jugado por las cucurbitáceas, tiene lugar al evidenciarse entre los maya-atitecos que toda forma de vida, incluida la del maíz, proviene del árbol primordial del calabazo (Bernal-García, 1996; García-Zambrano, 2000). De hecho, aparte de conceptualizar la proveniencia de todo tipo de semillas de la frondosa cucurbitácea y sus calabazos —las cuales al germinar devienen en brotes o “*tzej jutae*” equiparables a niños o nietos que han retornado, o a manantiales o “*jutes*” cuyos afluentes parecen ir y venir del inframundo acuático—, el primordial árbol también es visualizado en el altar mayor de la iglesia de Atitlan con un brote de maíz en la parte supe-

rior (Carlsen y Prechtel, 1991:28-29). Por ello, durante los críticos días de transición entre el equinoccio de otoño y el de primavera, el deificado árbol es oportunamente llamado Cabeza de Calabaza o *Tzimai Awa*, y se le representa como si fuera una calavera (Carlsen y Prechtel, 1991:30). Con el arribo de la primavera, el mundo en su aspecto metafórico de "Árbol de la Vida" o de "Montaña--Tierra Floreciente", es virtualmente inseminado (Bernal-García, s.f.). Es entonces cuando el árbol primordial, bajo su aspecto de viejo muñón o matriz de osamenta representada en su calabaza-calavera, renace en todo su vigor, incitando de paso al nacimiento del sol y del maíz y a la regeneración misma del tiempo y de la especie humana (Carlsen y Prechtel, 1991:30).<sup>27</sup>

27. La relación metafórica entre el nacimiento del sol, la germinación de la tierra y el maíz y la fundación del asentamiento indígena, ha sido tratada por Bernal-García (1993:319-321 y 1997).

## Bibliografía

- ACUÑA, René (1984a). *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Antequera I*. México. Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.
- (1984b). *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Antequera II*. México. Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.
- (1987). *Relaciones Geográficas del Siglo XVI: Michoacán*. México. Instituto de Investigaciones Antropológicas/UNAM.
- BARLOW, Robert H. (1994). *Fuentes y estudios sobre el México indígena*. México. INAH-UDLA.
- BERGHES, Carl de (1996). *Descripción de las ruinas de asentamientos aztecas durante su migración al Valle de México, a través del actual Estado Libre de Zacatecas*. [Facsímil del original de 1855]. México. Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas y Centro Bancario del Estado de Zacatecas.
- BERNAL, García María Elena (1993). *Carving Mountains in a Blue/Green Bowl: Mythological Urban Planning in Mesoamerica*. Austin, Texas. Ph. D. Dissertation, Art History Department, The University of Texas.
- (1997) "From Mountain to Toponym in the Historia Tolteca-Chichimeca". En Mary H. Preuss (Editor). *Latin American Indian Literatures: Messages and Meanings*. California. Labyrinthos, Lancaster, pp. 85-102.
- (s.f.). *La Montaña Sagrada mesoamericana: forma e iconografía*. En edición.
- CABRERA, Luis (1984). *Diccionario de Aztequismos*. México. Ediciones Oasis, S.A.
- CLARK, John E. y Dennis Gosser (1995). "Reinventing Mesoamerica's First Pottery". En William K. Barnett y John W. Hoopes *The Emergence of Pottery. Technology and Innovation in Ancient Societies*. Washington y Londres. Smithsonian Institution Press.
- CARLSEN, Robert S.V. y Martin Prechtel. pp. 209-221.
- (1985). "The Flowering of the Dead: An Interpretation of Highland Maya Culture". En *Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute New Series*. March, 1, 26:23-42.
- CASO, Alfonso (1964). *Interpretación del Códice Selden (3135 A-2)*. México. Sociedad Mexicana de Antropología.
- CODEx Vaticanus 3738 (*Códice Vaticanus A/Códice Ríos*) (1979). Biblioteca Apostólica Vaticana. Códices Selecti, Vol. LXV, Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz-Austria.
- COE, Michael y Kent V. Flannery (1967). *Early Cultures and Human Ecology in South Coastal Guatemala*. Washington, D.C. Smithsonian Press.
- CORTÉS y Larraz, Pedro (1958). *Descripción Geográfico-Moral de la Diócesis de Goathemala*. Guatemala. Sociedad de Geografía e Historia de Guatemala.



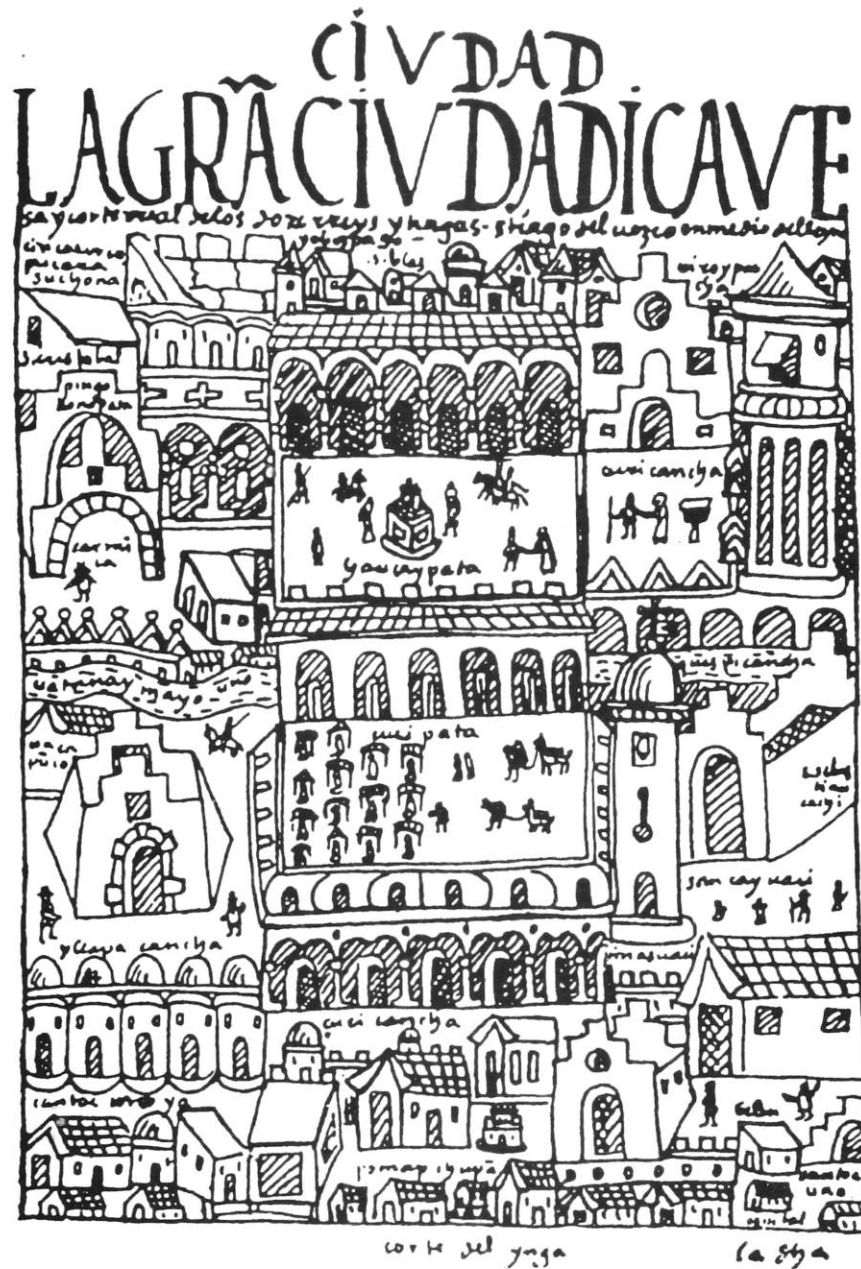
- EVANS, Susan T. (1992). "The Productivity of Maguey Terrace Agriculture in Central Mexico During the Aztec Period". En Thomas W. Killion (editor). *Gardens of Prehistory. The Archaeology of Settlement Agriculture in Greater Mesoamerica*. Tuscaloosa and London. The University of Alabama Press, pp. 92-115.
- GALL, Francis (1980). *Diccionario Geográfico de Guatemala*. Guatemala. Editorial Guatemala.
- GARCÍA, Zambrano Angel Julián (1992). "El Poblamiento de México en la Época del Contacto, 1520-1540". En *Mesoamérica. Plumsock Mesoamerican Studies*, Año 13, Cuaderno 24, pp. 239-296.
- (1994). "Early Colonial Evidence of PreColumbian Rituals of Foundation". En Merle Greene Robertson y Virginia M. Fields. *Seventh Palenque Round Table*. San Francisco. The PreColumbian Art Research Institute, pp. 217-227.
- (2000). "Cucurbits and Cacti in the Indigenous Ritual Selection of Environments for Settlement in Colonial Mesoamerica". En *Indigenous Traditions and Ecology*. Cambridge. Center for the Study of World Religions, Harvard University, en prensa.
- (2001). "El repoblamiento de Indios en la Nueva España: Sometimiento, Contemporización y Metamorfosis". En *Historia General de Latino-América*, UNESCO, Vol. III, Capítulo III, Sección 16: Consolidación del Orden Colonial, París, Editorial Planeta, en prensa.
- GARIBAY K., Angel María (1973). *Teogonía e historia de los mexicanos: tres opúsculos del siglo XVI*. México. Editorial Porrúa, S.A.
- HARTMAN, C.V. (1911). *Kalebassträdet I Tropiska Amerika. Etnobotaniskt Bidrag*. Uppsala, Almqvist Wiksells Boktryckeri A.B.
- Heiser Jr., Charles B. (1973). "Variation in the Bottle Gourd". En Betty Meggers, E.S. Ayensu y Donald Duckworth. *Tropical Forest Ecosystems in Africa and South America: A Comparative Review*. Washington. Smithsonian Institution Press, pp. 121-128.
- KIDDLE, Lawrence B. (1944). "The Spanish Word Jícara. A Word History". En *Philological and Documentary Studies*. Middle American Research Institute. The Tulane University of Louisiana, 1. 4: 118-153.
- KIRCHHOFF, Paul, Lina Odena Güemes y Luis Reyes García (1976). *Historia tolteca chichimeca*. México. CISINAH-INAH-SEP.
- LATHRAP, Donald W. (1977). "Our Father the Cayman, Our Mother the Gourd: Spinden Revisited, or a Unitary Model for the Emergence of Agriculture in the New World". En Charles A. Reed. *Origins of Agriculture*. The Hague-Paris. Mouton Publishers, pp. 713-751.
- LUJÁN, Muñoz Luis y Ricardo Toledo Palomo (1986). *Jícaras y Guacales en la Cultura Mesoamericana*. Guatemala. Sub-Centro Regional de Artesanías y Artes Populares.
- MARCUS, Joyce y Kent V. Flannery (1996). *Zapotec Civilization. How Urban Society Evolved in Mexico's Oaxaca Valley*. New York. Thames and Hudson.
- MASON, Gregory (1928). "Pottery and other Artifacts from Caves in British Honduras and Guatemala". En F.W. Hodge. *Indian Notes and Monographs*. New York. Museum of the American Indian Heye Foundation, pp. 5-45.
- MEMBREÑO, Alberto (1994) *Toponimias Indígenas de Centroamérica*. Editorial Guaymuras, Honduras.
- MOLINA, fray Alonso de (1977). *Vocabulario en Lengua Castellana y Mexicana y Mexicana y Castellana*. México. Editorial Porrúa, (edición facisimilar del original de 1555-1571).
- NOTES on Mixe Toponymy (1971). "Notes on Mixe Toponymy". En *Tlalocan*, II, 2:185-187.
- Popol Vuh. The Mayan Book of the Dawn of Life* (1985). Dennis Tedlock, ed. New York. Simon and Schuster, Inc.
- REDFIELD, Robert y Alfonso Villa Rojas (1934). *Chan Kom. A Maya Village*. Washington, D.C. Carnegie Institution of Washington.
- REYES García, Luis y Dieter Christensen (1976). *El Anillo de Tlalocan. Mitos, Oraciones, Cantos y Cuentos de los Nawas Actuales de los Estados de Veracruz y Puebla, México*. Quellenwerke Zur Alten Geschichte Amerikas, Band XII, Gebr. Mann Verlag-Berlin.
- ROBELO, Cecilio A. (1900). *Nombres Geográficos Indígenas del Estado de México*. Luis G. Miranda, Impresor, Cuernavaca, México.
- (1912). *Diccionario de Aztequismos o sea Catálogo de las Palabras del Idioma Nahuatl, Azteca o Mexicano, Introducidas al Idioma Castellano Bajo Diversas Formas*. México. Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- ROYS, Ralph (1935). "Place Names of Yucatan". En *Maya Research*, editado por Frans Blohm, II, 1:1-10. New Orleans. Tulane University of Louisiana, Tulane.
- SIMÉON, Remi (1996). *Diccionario de la Lengua Nahuatl o Mexicana*. México. Siglo XXI Editores.
- SMITH, Mary Elizabeth (1973). *Picture Writing from Ancient Southern Mexico. Mixtec Place Signs and Maps*. The University of Oklahoma Press, Norman.
- TAUBE, Karl A. (1985). "A Prehispanic Maya Katun Wheel". En *Journal of Anthropological Research* No. 44, 2:183-203.
- TOVAR y de Teresa, Guillermo (1985). "La Utopía del Virrey Mendoza". En Revista *Vuelta*, Año IX, noviembre, 108:18-24.
- VILLA Rojas, Alfonso (1987). *Los elegidos de Dios. Etnografía de los mayas de Quintana Roo*. México. Instituto Nacional Indigenista.
- WHITAKER, Thomas W. (1948). "Lagenaria: A Pre-Columbian Cultivated Plant in the Americas". En *Southwestern Journal of Anthropology*, 4, 1:49-68.
- (1977). "Endemism and Pre-Columbian Migration of the Bottle Gourd, Lagenaria siceraria (Mol.) Standl". En *Man Across*

*the Sea. Problems in Pre-Columbian Contacts*, editado por Carroll L. Riley, J. Charles Kelley, *et al.*, pp. 320-327. The University of Texas Press, Austin y Londres.

——— y Hugh C. Cutler (1967). "Cucurbits from the Tehuacan

Caves". En *The Prehistory of the Tehuacan Valley, Vol. I: Environment and Subsistence*, editado por Douglas J. Byers, Chapter II:212-219. The University of Texas Press, Austin, Texas.

.....





# La posible participación de Claudio de Arciniega en la construcción de los conventos agustinos de Acolman, Actopan y Metztlán. Precisiones históricas y cuestiones formales<sup>1</sup>

Luis Javier Cuesta Hernández

Departamento de  
Arquitectura e Historia  
del Arte.  
Universidad  
Iberoamericana

Existen muchos estudios sobre los temas que contiene el título de este trabajo.<sup>2</sup> No obstante, parecería que todos adolecen de timidez a la hora de abordar dos aspectos, a nuestro entender, fundamentales: por una parte el de la

1. Este artículo forma parte de la tesis "El arquitecto Claudio de Arciniega en el virreinato de Nueva España", que se presentará próximamente en la Universidad de Salamanca, España para optar al grado de doctor en Historia del Arte.

2. Aun cuando la intención primordial de este artículo no es dilucidar el estado actual de la cuestión, nos parece pertinente revisar algunos de esos estudios. Así hallamos desde las conocidísimas obras generales: Angulo, Diego. *Historia del arte hispanoamericano. Tomo I*. UNAM, México, 1982. Chanfón, Carlos (coord.). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen II, Tomo I*. UNAM, México, 1997. De Gante, Pablo. *La arquitectura de México en el siglo XVI*. Porrúa, México, 1954. Kubler, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. Rojas, Pedro. *Historia general del arte mexicano. Época colonial*. Hermes, México, 1963. Sartor, Mario. *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*. Azabache, México, 1992. Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*. UNAM, México, 1990. Hasta los estudios sobre Claudio de Arciniega; así por ejemplo Marco Dorta, Enrique. "Claudio de Arciniega, arquitecto de la catedral de México" en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. pp. 351 a 360. Granada, 1973. y *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos. Tomo I*. Instituto Diego Velázquez, Sevilla, 1951. Mc Andrew, John. "Tecalí, Zacatlán and the renacimiento purista in Mexico" en *The art bulletin*. Volumen XXIV, número IV, 1942, Nueva York. Ramírez Montes, Mina. "Claudio de Arciniega, su obra en España y México" en *Kultura. Cuadernos de Cultura*. número 8. Vitoria, 1985. Toussaint, Manuel. *Claudio de Arciniega, arquitecto de la Nueva España*. UNAM, México, 1981. Tovar De Teresa, Guillermo. *Repertorio de artistas en México*. Bancomer, México, 1995. O, finalmente, las monografías y ensayos parciales sobre estos edificios, a saber: Artigas, Juan Benito. *Metztlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*. UNAM, México, 1996. Fernández, Justino, et al. *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo. Volumen I*. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, México, 1940. Guadalupe Victoria, José. *Arte y arquitectura en la sierra alta*. UNAM, México, 1985. y "La portada de la iglesia de Actopan" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Número 54, pp. 61 a 67. UNAM, México, 1984. Mac Gregor, Luis. *Actopan*. INAH, México, 1955 y *El plateresco en México*. Porrúa, México, 1954. Mc Andrew, John. *The open-air churches of sixteenth-century Mexico*. Harvard University Press, Cambridge, 1965. Montes de Oca, José G. *San Agustín Acolman. Estado de México*. México, 1975. Vargas Lugo, Elisa. *Las portadas religiosas de México*. UNAM, México, 1986.

autoría de los edificios<sup>3</sup> (o de determinadas partes de su construcción) y por otra, íntimamente relacionada con la anterior, el de la historia constructiva de esos mismos edificios en diferentes etapas.

La metodología que utilizamos se basa fundamentalmente en un análisis formal e histórico, toda vez que la documentación coetánea estrictamente relacionada con estos temas no es excesivamente abundante. Este problema, por otra parte, ha hecho que el estudio de estas cuestiones se haya orientado en otras direcciones, lo cual no anula las carencias antedichas. Así pues, intentamos presentar dos grupos radicalmente distintos de hechos que consideramos probados o con la base suficiente para ser, al menos, tomados en cuenta como hipótesis de trabajo. El primero de esos grupos se conforma con base en los hechos históricos que envuelven tanto la historia del arquitecto cuya intervención intentamos demostrar como la de los edificios objeto de nuestro estudio. El segundo de esos grupos considera toda una serie de elementos formales arquitectónicos que analizamos en la parte final de este ensayo.

¿Quién es Claudio de Arciniega, por qué llega a México y cuál es su situación en los años inmediatamente posteriores a ese acontecimiento?

## Claudio de Arciniega en España

Todos los estudios sobre este arquitecto sitúan su lugar de nacimiento en la villa de Arciniega, actualmente en la provincia de Alava, que en el siglo XVI pertenecía a la diócesis de Burgos.<sup>4</sup> La primera noticia documental de su participación en una obra arquitectónica nos llega desde la obra de la fachada de la Universidad de Alcalá donde aparece citado en documentos de mayo de 1542 y permanecerá trabajando hasta 1547.<sup>5</sup> Marco Dorta nos informa que un año antes, en 1541, ya estaba trabajando en el viejo Alcazar Real de Madrid, ocupado en obras de talla e imaginería.<sup>6</sup> En ese lapso se ocupó también de la talla de retablos: uno en la iglesia de Santiago de Guadalajara (1548),<sup>7</sup> otros dos en Madrid (Hontoba y Daganzo, c.1550), y otro más en Hontanar (Guadalajara).<sup>8</sup> Aun cuando ésta es la última noticia respecto de su obra en España, hay otro punto irrefutable: Claudio tuvo que pasar un cierto tiempo en Sevilla (allí da poder notarial en 1553 para cobrar su retablo de Hontoba), aunque no sabemos la duración de su estadía ni si ejecutó algún trabajo hasta su paso a la Nueva España en compañía de su hermano Luis en el año 1544 (¿fruto quizá de esa misma falta de trabajo?).

3. La afirmación de Grijalva, el conocido cronista de la orden agustina, sobre fray Andrés de Mata como constructor de Actopan e Ixmiquilpan se ha repetido hasta la saciedad, sin ningún atisbo de sentido crítico. Por su parte el mismo Diego Angulo habla del "maestro de la portada de Acolman y su escuela". Sólo Marco Dorta, como veremos, se acerca a la que consideramos la posibilidad más verosímil, aunque sólo parcialmente.

4. Mina Ramírez señala la necesidad de investigar en los archivos diocesanos de Burgos, investigación aún por realizar. Ramírez Montes, Mina "Claudio de Arciniega, su obra en España y México", *op. cit.*

5. La bibliografía sobre la universidad alcalaína es extensa. Citaremos a: González Navarro, Ramón. *Universidad de Alcalá. Esculturas de la fachada*. Madrid, 1971. Castillo Oreja, Miguel Angel. *Colegio Mayor de san Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción. Siglos XV y XVI*. Madrid, 1980. Hoag, John. *Rodrigo Gil de Hontanón*. Michigan, 1983. Casaseca, Antonio. *Rodrigo Gil de Hontanón*. Salamanca, 1988. Y el artículo de Pedro Navascués "Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá" *Archivo Español de Arte* (1972), pp. 103-108.

6. Hay dos documentos que prueban ese aserto: un poder notarial

otorgado por Arciniega en 1543 para aceptar la tasación de esas obras (Archivo de Protocolos Notariales de Madrid), y la archiconocida declaración de Damián de Torres en la Información de Servicios solicitada por Arciniega en 1576: "de treinta y cinco años a esta parte poco mas o menos cuando començo a conocer en los reinos de Castilla en la villa de Madrid, el qual residia en el alcazar de aquella villa y hera uno de los que trabajauan en ella e tenia quenta con aquella obra". Cfr. Gerard, Veronique *De castillo a palacio. El alcazar de Madrid en el siglo XVI*; y Martín González, Juan José "El alcazar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)" *Archivo Español de Arte* (1962), pp. 1-19.

7. Citado por Miguel Martínez, a la sazón su cuñado, en el proceso de la Inquisición por bigamia (Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición vol. 93): "le conocerá de cuando hacía el retablo de Santiago de la ciudad de Guadalajara". Recogido por Berlin, Heinrich. "Artífices de la Catedral de México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1944). Cfr. Azcarate, José María. "Sobre un retablo de Arciniega y la iglesia de Santiago de Guadalajara". *Archivo Español de Arte* (1948).

8. Tovar De Teresa, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*. México, 1992, p. 204.

Aunque ésta puede resultar una introducción excesivamente prolija, hay un dato importante a destacar: Claudio es esencialmente (al menos en ese momento) un entallador, un escultor cuya obra se enfoca fundamentalmente a la decoración arquitectónica o al ensamblado de retablos. Aunque en esto no se aparta en exceso de la tendencia decorativa de la arquitectura española en la primera mitad del siglo XVI.<sup>9</sup> Si no tenemos clara esta circunstancia en nuestro análisis sobre su posible obra en la Nueva España, las conclusiones a las que lleguemos podrían ser equívocas. Llegados a este punto, otra cuestión a precisar es saber cuál fue exactamente la participación de Arciniega en la que, sin duda, es su obra de mayor magnitud en España: la fachada de Alcalá. Si bien es un tema sujeto a discusión, parece que en la planta baja su obra se reduce a ciertas partes de la puerta central (enjutas y clave y ¿las columnas pareadas?) y quizá el frontón de las ventanas, pero nunca los medallones. Su trabajo en la planta principal es más extenso: las tres ventanas con sus medallones y los atlantes y alabarderos de la fachada.<sup>10</sup> Su último trabajo tuvo lugar sobre la “loggia” de ventanas de la librería, motivo tan caro a Hontañón y que veremos repetido en el colegio de Niñas de México, obra de Arciniega en 1570.<sup>11</sup>

### Claudio de Arciniega en Nueva España

Avecindado en 1555 en Puebla, tras haber arribado el año anterior a México, llegará a ser maestro de obras

del cabildo poblano. No es competencia de este artículo dilucidar las obras de Arciniega en la ciudad angelopolitana, pero sí insistiremos en la semejanza entre la Alhóndiga poblana y la fachada de Alcalá en la que ya Marco Dorta había reparado.<sup>12</sup> En 1558, parece que precedido de un cierto prestigio como constructor y reclamado por el virrey Luis de Velasco, llegó a la ciudad de México. Su obra más importante en ese momento (aparte de su posible participación en las casas reales) es el Túmulo Real para las exequias fúnebres de Carlos V, reflejado en sus escritos por el humanista Cervantes de Salazar.<sup>13</sup> Pero, ¿es eso todo? ¿es con base en eso que en 1560 el virrey se dirigirá a él como “maestro maior de las obras de cantería desta Nueva España”?<sup>14</sup> Veámoslo.

### San Agustín Acolman (Estado de México)

Fundado en el capítulo de 1539,<sup>15</sup> el convento se convirtió rápidamente en uno de los centros principales de la política de evangelización de la orden agustina; así, el 11 de mayo de 1560 allí tuvo lugar el capítulo provincial (del que hablaremos a continuación), y en 1564 el capítulo definitorio en el que se delimitaron muchas disposiciones referentes a la evangelización.<sup>16</sup> Además, ocasionalmente los virreyes usaron el lugar como residencia transitoria (en 1580 el Conde de la Coruña, en 1595 Luis de Velasco II).<sup>17</sup> El capítulo de 1560 fue importante por varias razones: ya se conocía la comisión del visitador fray Pedro de Herrera, envia-

9. Otras consideraciones sobre el carácter decorativo de la arquitectura renacentista española pueden hallarse en nuestro estudio: Cuesta Hernández, Luis Javier. *Arte Conventual en Alba de Tormes*. Salamanca, 1998, pp. 55 y ss.

10. Aunque éste es un punto sujeto aún a polémica, coincidimos con Navascués y Casaseca en atribuírselos a Arciniega. Casaseca, Antonio, *op. cit.*, pp. 245 y ss.

11. Toussaint, Manuel. *Claudio de Arciniega. Arquitecto de la Nueva España*. UNAM, México, 1981, p. 12.

12. Marco Dorta, Enrique. “Claudio de Arciniega. Arquitecto de la catedral de México”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada, 1973.

13. Cervantes de Salazar, Francisco. *México en 1554 y Túmulo Imperial*. Porrúa, México, 1991.

14. “Informe de Arciniega sobre la catedral de Pátzcuaro”. En *Archivo General de Indias*, México, 374. También, “Libranza para el pago a Arciniega”. *Archivo General de la Nación*, Ramo Mercedes, vol. V fol. 58 v. Cfr. Ramírez Montes, Mina *La catedral de Vasco de Quiroga*. Michoacán, 1986, así como Chanfón Olmos, Carlos. “La catedral de San Salvador”. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1986, pp. 41-62.

15. Kubler y Montes de Oca coinciden en la fecha del tercer capítulo provincial pero Rubial lo retrasa un año, hasta 1540. Kubler George, *op. cit.*, p. 609. Montes De Oca, José. *Op. cit.*, p. 30. Rubial García, Antonio. *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*. UNAM, México, 1989.

16. Rubial García, Antonio. *Op. cit.*, pp. 45 y ss.

17. Montes De Oca, José. *Ibid.*



do por la provincia de Castilla en lo que constituyó la primera intrusión en el desarrollo autónomo de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México;<sup>18</sup> además, parece ser que el virrey Luis de Velasco tomó parte activa en la preparación y desarrollo de este capítulo; finalmente, y aquí enfocamos nuestro mayor interés, sus fechas coinciden con las que aparecen en las partes de la iglesia que más nos interesan: el arco triunfal que da paso al tramo presbiterial (1558) y la fachada (1560). ¿Estuvo relacionada esta campaña de construcción con esos hechos? ¿Tuvieron los agustinos (abundando en esa cuestión hay que remarcar que en 1575 y 1579 Arciniega es el maestro de cantería designado para informar sobre las obras del convento de san Agustín, lo que indica una confianza o un conocimiento, o ambos, previos<sup>19</sup>) y el virrey, el mayor de los intereses en el Convento de Acolman y trataron de designar a un arquitecto de su confianza que, además, recién llegaba de Puebla ese mismo año reclamado por el mismo virrey? Trataremos de inferir nuestra respuesta a partir del análisis estético-arquitectónico de algunas partes del edificio.

Delimitemos primero lo que pudo ser construido en ese momento. Hay que destacar los claustros que, evidentemente, son anteriores en el tiempo; el mayor, con sus arcos de sección semicircular, gruesos pilares cilíndricos y capiteles de pomas, difícilmente es posterior a la mitad del siglo y fue seguido como modelo por los de Molango y Atotonilco el Grande, ambos en Hidalgo.<sup>20</sup> Por otro lado, en el muro norte de la iglesia aparece una ventanita apuntada con un cancel compuesto por dos óculos trebolados de clara raigambre goticista y posiblemente geminada con una columnilla hoy desaparecida. Curiosamente, esta ventana es muy cercana a la que aparece en el cubo de la escalera de Atotonilco el Grande y muy posiblemente ambas son coetáneas a sus respectivos claustros, lo que nos daría también una

fecha anterior para el cuerpo de la iglesia, al menos hasta la línea de impostas. Nos quedarían así, un plan de cubiertas con bóvedas de crucería en la capilla mayor y un artesonado de madera en la nave;<sup>21</sup> el arco triunfal y la portada principal que, como dijimos antes, son las partes fechadas epigráficamente en las cartelas de la portada: *acabóse esta obra año 1560 reinando el rei dn felipe nro seño hijo dl emperadr carlos i governando esta nueva españa su illo virei don luis de velasco con cuio favor se hedifico*". Así como en los capiteles del arco triunfal cuya primera cartela es de muy difícil lectura y la adscripción a un tal m<sup>o</sup> Palomira nos parece cuando menos dudosa; nuestra lectura es: *mfaqavera e provat (?) ano de 1558 se hiço siendo prior fr ant<sup>o</sup>n de los ri's*).

Comencemos por la portada: la Anunciación de las enjutas repite en su disposición las figuras de ángeles labradas en Alcalá, aunque las introduce en medallones. La disposición general de columnas pareadas con pilastras detrás y sobre pedestales, con repisas para esculturas entre ellas y flanqueando el arco es idéntica (aunque es forzoso reconocer en ésta una disposición mimética a una gran parte de las portadas españolas del siglo XVI), y algunos detalles en las columnas abalaustradas también se repiten, *v.g.*, los aros con hoja de acanto sobre los querubines del tercio inferior. La ventana del coro es una versión simplificada de las ventanas de la planta noble de Alcalá, suprimiendo las volutas y el frontón superior pero manteniendo los querubines con cestos de fruta en la cabeza al eje de las columnas.<sup>22</sup> Los portadores de frutas se repiten en Acolman en el cuerpo inferior, pero en este caso recuerdan mucho más a los atlantes de Alcalá.

Hay otra serie de detalles que resulta difícil encontrar en la portada alcalaína: los cálices, querubines, leones e hipocampos bajo los dentículos del friso y los platos de fruta de la rosca de la puerta parecen ser

18. Ricard sitúa este hecho dos años más tarde, en 1562; pero Rubial da fecha indubitadamente en 1560 y traza el cuadro completo del conflicto que se desató a continuación. Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*. FCE, México, 1995, p. 360. Rubial, Antonio. *Op. cit.*, pp. 61 y ss.

19. Dorta Marco, Enrique. *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*. Sevilla, 1951.

20. Angulo, Diego. *Historia del Arte Hispanoamericano*, Tomo I. UNAM, México, 1982, pp. 387 y ss.

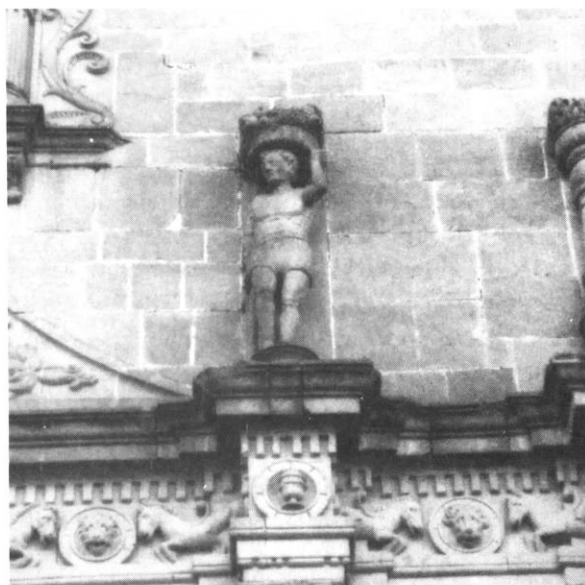
21. Ya fue señalado con anterioridad que la bóveda de cañón con lunetos, así como los contrafuertes son producto de la reforma de 1735. Tovar, Guillermo y otros. *Arquitectura y carpintería mudejar en Nueva España*. México, 1992.

22. Marco Dorta, Enrique. *Op. cit.*, p. 357.

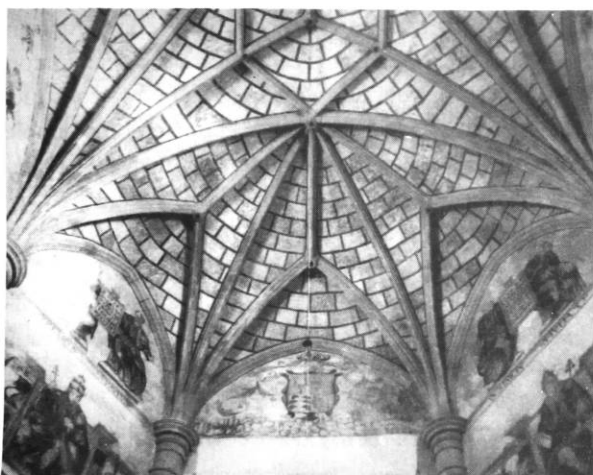




Anunciación de la portada. San Agustín, Acolman.



Portador de frutas en la portada. San Agustín, Acolman.



Bóveda estrellada. Capilla mayor. San Agustín, Acolman.



Capitel de la jamba de la portada. San Agustín, Acolman.



Capitel del arco triunfal. San Agustín, Acolman.



motivos de raigambre sevillana.<sup>23</sup> Es fácil encontrar explicación a esta decoración (Arciniega estuvo en Sevilla), pero más difícil solventar, en el estado actual de nuestros conocimientos, el origen de las tres figuras de Jesús y los dos ángeles músicos en hornacinas, que constituyen una decoración particularmente cara a la arquitectura toledana de la primera mitad del siglo XVI.

Hemos dejado para el final una parte muy interesante: los capiteles, que pasamos a describir. De un equino muy saliente arranca un cálato o cesto muy abierto cuya principal decoración la constituyen dos grandes volutas a 45° cuyas hélices, en lugar de converger hacia el centro del ábaco, se continúan hacia abajo formando "eses". La flor del centro del ábaco es sustituida por una cabeza de león que muerde una argolla, que a su vez, sostiene la única decoración vegetal; una corona de laurel. Jónico o corintio (tal vez sería mejor "plateresco"<sup>24</sup>), este capitel fue muy utilizado en los edificios que estudiaremos a continuación. Queremos insistir en las retropilastras tras las columnas del cuerpo principal; las veremos repetidas en Metztitlán.

En cuanto al diseño de las cubiertas (armadura de madera en la nave principal, bóvedas de crucería en la capilla mayor), se trata de un diseño que Claudio de Arciniega repitió constantemente. Para no hacer prolija la relación, mencionaremos únicamente dos obras confirmadas de entre las más representativas: el plano de la catedral de México,<sup>25</sup> publicado por García Serrano,<sup>26</sup> y la iglesia del Hospital de Jesús<sup>27</sup> (aunque en este caso la cubierta de la capilla es de medio cañón). No conocemos cómo sería la armadura de madera en Acolman pero la conformación de la bóveda es fundamental para

intentar aprehender la autoría de la obra: la bóveda estrellada sobre el presbiterio es perfectamente convencional, con cuatro puntas conformadas con base en cruceros y terceletes; por su parte la bóveda sobre el tramo presbiterial conforma una cuadrifolia con cruceros, terceletes, patas de gallo rectas a la cabecera de los arcos y un círculo en torno a la clave polar. Al igual que los capiteles de la portada, este elemento (no olvidemos, que en la mayoría de los casos representa una opción personal del constructor, toda vez que las posibilidades de combinación son extremadamente amplias) lo veremos de nuevo. La forma en que se imbrican las ménsulas que recogen los nervios de la bóveda con los capiteles de las dos grandes columnas que flanquean el arco triunfal indica una difícil articulación, pero pensamos que puede ser más producto de un cambio de proyecto que de una datación diferente; en nuestra opinión, es parte de la misma campaña de 1558. Esos mismos capiteles, así como la conformación de las columnas con retropilastras, son iguales a los de la portada principal, denotando la misma autoría durante esa campaña de 1558-1560.

### San Nicolás Tolentino Actopan (estado de Hidalgo)

Todos los autores fechan la fundación del convento en el capítulo provincial de 1548,<sup>28</sup> celebrado en san Agustín de México el 28 de abril.<sup>29</sup> Esta información, junto con la participación de fray Andrés de Mata en la construcción, a quien ya algunos autores apuntan como simple promotor, provienen directamente de Grijalva y su dilucidación queda fuera de los límites de este ensayo.<sup>30</sup>

23. Angulo los hace derivar de la Capilla Real y de la sacristía de la Catedral. Angulo, Diego. *Op. cit.*, pp. 341-347.

24. Nótese las comillas. Remitimos a la nota 9 de este mismo artículo.

25. Sobre el proyecto original de Arciniega para la catedral, *cfr.* Fernández, Martha "Juan Gómez de Trasmonte en la catedral de México", en *Arquitectura y creación*. México 1944, pp. 39-68.

26. García Serrano, Luis. *La traza original con que fue construida la catedral de México*. UNAM, México, 1964.

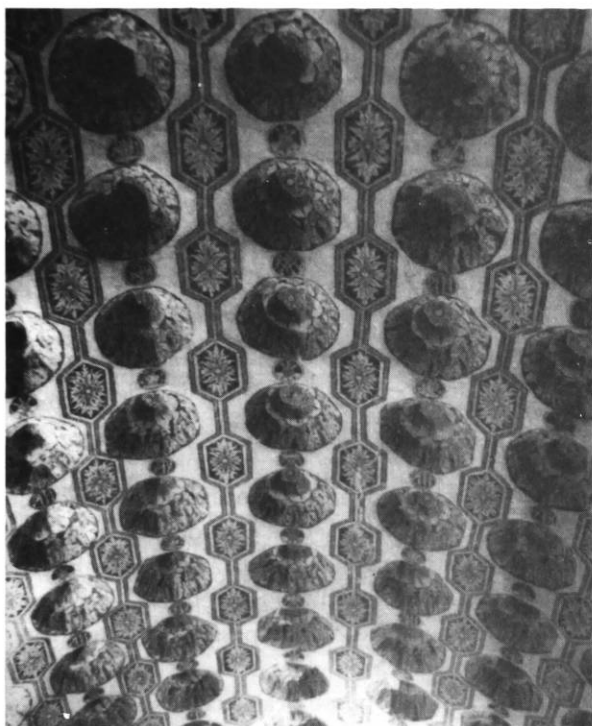
27. Báez Macías, Eduardo. *El edificio del Hospital de Jesús*. UNAM, México, 1982.

28. Entre otros Kubler, Mc Gregor o Fernández. Angulo da la fecha de 1546 pero esa parece ser la fecha de fundación del pueblo no del

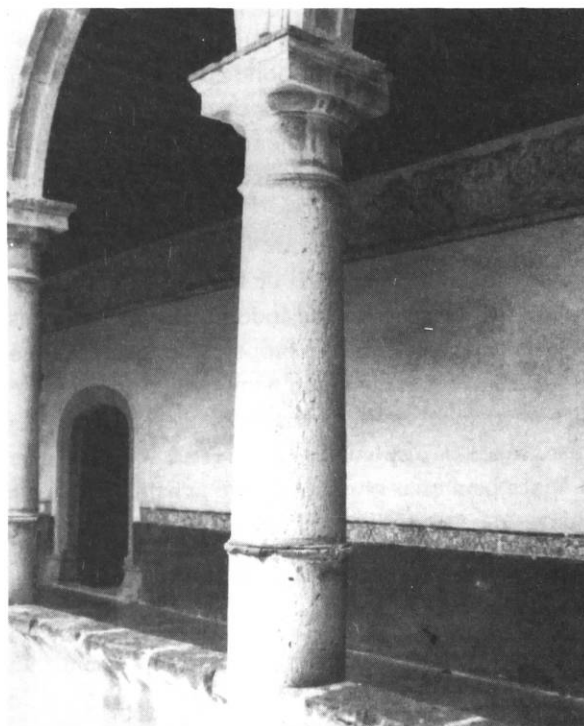
convento. No podemos obviar el hecho de que debió existir un establecimiento ya en esa fecha, pero fue dos años más tarde cuando fue promovido a casa prioral, lo que debe entenderse como el principio de la comunidad.

29. Bajo el provincialato de fray Alonso de la Veracruz, Rubial, Antonio. *Op. cit.*, p. 252. Estas fundaciones, como la de Metztitlán, se inscribieron en la expansión de la orden hacia tierras otomíes tras la labor evangelizadora de fray Juan de Sevilla y fray Antonio de Roa. *Cfr.* Ricard, Robert. *Op. cit.*, p. 153.

30. Grijalva, Juan de. *Crónica de la orden de N. P. san Agustín en las provincias de la Nueva España en quatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*. México, 1924.



Fresco en la bóveda del refectorio. San Nicolás Tolentino, Actopan.



Orden toscano en el claustro alto. San Nicolás, Tolentino, Actopan.

Sí es, sin embargo, del máximo interés para nosotros la identificación de las partes edificadas con elementos afines al estilo de Claudio de Arciniega a la hora de intentar una periodización en su historia constructiva. Como en Acolman, es forzoso reconocer que algunas partes parecen mucho más primitivas que otras y seguramente las primeras fueron ejecutadas en el periodo 1550-60 que la mayoría de los estudiosos aducen como periodo de construcción de este convento; entre estas se encontrarían, a saber, el casco de la iglesia, la torre, el primer nivel del claustro, la sacristía y el baptisterio.<sup>31</sup> Frente a éstas hallamos toda una serie de estancias cuyas características nos obligan a considerarlas más tardías y ejecutadas por una mano diferente; *v.g.* la portada y portería, el arco triunfal, las cubiertas y la puerta norte de la iglesia; el segundo nivel del

claustro; el refectorio y la capilla abierta. Veamos con detenimiento cada uno de estos elementos.

En la iglesia, la transición al espacio sagrado de la capilla mayor se establece de la misma manera que en Acolman, con base en dos grandes semicolumnas con retropilastras cajeadas y cuyo capitel es idéntico al de Acolman con la única diferencia de la presencia de dos cabezas de león en lugar de una. De la misma forma, la ménsula (muy diferente de la que aparece en el claustro) que recoge los nervios se embebe en los capiteles como veíamos allá. La bóveda del sotocoro es la misma cuadrifolia con círculo alrededor de la polar que ya conocemos, en tanto que las bóvedas del tramo presbiterial son variaciones sobre ese tema (sólo se obvia el círculo introduciendo ligaduras conopiales, cambio que se repite en la bóveda estrellada de la capilla mayor) lo que nos lleva a considerarlas coetáneas. Las cintas enlazadas en el fuste de las columnas del sotocoro aparecerán de nuevo en la portada de Metztitlán y ya pudimos verlas en Acolman. Como último detalle, hay que destacar la garra de las basas del arco triunfal que aparecen otra vez en las basas del

31. Sólo para poner un ejemplo, las ménsulas en que se recogen los nervios de las bóvedas son idénticas tanto en el primer piso del claustro como en las bóvedas del baptisterio (campaniformes con una argolla cuadrada en su extremo inferior).

segundo piso del claustro. La puerta lateral norte repite el mismo esquema de soporte con media columna estriada sobre pilastra posterior cajeada y desplantado sobre podio también cajeado, con una fuerte molduración en la rosca del arco, todo ello sosteniendo un frontón con denticulos.

Por su parte, la portada de la iglesia ha sido muy estudiada<sup>32</sup> y hoy la mayoría de los autores inciden en su carácter manierista<sup>33</sup> dejando atrás aquellas ideas sobre fantasías platerescas o proporciones goticistas que se manejaron durante algún tiempo. Si asumimos ese carácter manierista, debemos reconocer la necesidad de los modelos disponibles en la tratadística italiana de la época para estas obras, así como la habilidad de los artífices para alterar conscientemente las proporciones clásicas en busca de esa tensión anticlásica que se reconoce como característica del manierismo.<sup>34</sup> Si alguien se destacó desde el principio en el uso de elementos libresco ese fue Arciniega (elementos esencialmente serlianos: recordemos que la edición española de Villalpando de los libros tercero y cuarto de arquitectura de Serlio ya se hallaba disponible en 1552; esto es, cuando él aún se hallaba en España), de lo que da fe el Túmulo Imperial, así como las iglesias de Zacatlán (c. 1567) y Tecali (1569) a él atribuidas por Toussaint y por Mc Andrew<sup>35</sup> (con reservas).

Pasando a un análisis más puntual, no podemos obviar las puntualizaciones que hace Angulo sobre el maestro de la catedral de México y, lo que es fundamental para nosotros, sobre la posible influencia en el uso de las bóvedas casetonadas, a partir de la venera

de la iglesia de las Bernardas en Salamanca, obra de Rodrigo Gil de Hontañón, su maestro en Alcalá (aunque bien es cierto que es una obra posterior a su salida a Nueva España) cuyos modelos cifra Casaseca en Bramante (santa María del Popolo), Marten Van Heermskerck (grabados de san Pedro) y cita las plantas similares aparecidas en el manuscrito de Simón García.<sup>36</sup> Kubler, por su parte, cita el presbiterio de santa María presso san Sático en Milán<sup>37</sup> y nosotros, para finalizar, querríamos apuntar la influencia que en la arquitectura coetánea tuvo la pintura de Masaccio de la Trinidad en santa María Novella (Florencia) como manifiesto de perspectiva arquitectónica.

Estamos, en resumen, ante una alteración consciente de un elemento clasicista cual es el de arco de triunfo entre columnas pareadas, que ya Arciniega había utilizado hasta la saciedad.<sup>38</sup> Para reforzar esta teoría citemos, aunque sólo sea de pasada, la concepción de los soportes (nuevamente columna estriada sobre basa ática, con retropilastra cajeada, desplantadas sobre pedestales también cajeados y capiteles idénticos a los del arco triunfal), la ventana del coro flanqueada por columnas abalaustradas, los querubines y motivos del friso.

Sin ánimo de ser reiterativos, observemos los mismos capiteles y las mismas pilastras (ya sin columnas, en un ánimo de simplificación similar al que observamos en el arco triunfal o en el claustro de Metztlán) en la portería.

Siguiendo con elementos de origen libresco, hemos de citar las decoraciones de la capilla abierta (tomadas de nuevo de las láminas de Serlio) y del refectorio.

32. Guadalupe Victoria, José. "La portada de la iglesia de Actopan", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México, 1984, pp. 61-67. Angulo, Diego. *Op. cit.* pp., 364 y ss. Mc Gregor, Luis. *Op. cit.*, pp. 75 a 83. Fernandez, Justino. *Op. cit.*, pp. 38 y ss. Vargas Lugo, Elisa. *Op. cit.* pp. 124-125 y 299. Kubler, George. *Op. cit.*, p. 509 y ss.

33. El primero en hablar de una reacción bramantesca (clasicista en definitiva) y de un claroscurismo decorativo fue Angulo. De ello hizo eco Vargas Lugo enumerando las características del manierismo en Nueva España.

34. El mejor estudioso del manierismo en México ha sido sin duda Manrique, vid. Manrique, José Alberto. *Manierismo en México*. México, 1993. Pero no deja de ser curioso que a sus ojos Actopan sea claramente plateresco. Quizá el problema deviene de la identificación

que Manrique asume entre el *purismo* y el *manierismo*, cuando en realidad el purismo es más fácilmente identificable con lo que Angulo denomina "reacción bramantesca" y Bustamante lo definió aun con más claridad como clasicismo, *cfr.* Bustamante, Agustín, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*. Valladolid, 1983.

35. Mc Andrew, John. "Tecali, Zacatlán and the renacimiento purista in Mexico", *The art bulletin*, 1942.

36. Casaseca, Antonio. *Op. cit.*, pp. 171-179.

37. Kubler, George. *Op. cit.*, pp. 509 y ss.

38. Mc Andrew demostró la inspiración del autor de Tecali en láminas del libro tercero de Serlio. Mc Andrew, John. *The open-air churches of sixteenth century in Mexico*. Cambridge, 1965, p. 175.



Aunque la voluta de la imposta y la molduración de la pilastra y la rosca del arco nos resultan familiares, no estamos seguros de que sean elementos suficientes para adscribirle la obra a Claudio, y aunque la envergadura de la bóveda exige un constructor de gran competencia, su fecha tardía implicaría la necesidad de una capilla anterior (quizá una excavación arqueológica podría dar una respuesta a este problema).

Intencionadamente hemos dejado para el final el segundo piso del claustro porque es el elemento que más pistas puede darnos acerca de las fechas de estas campañas de construcción, toda vez que se halla muy cercano a la obra más tardía de Arciniega, quien utilizará el orden toscano (excepción hecha del Túmulo, que como arquitectura efímera, debe quedar aparte de esta evolución) sólo a partir de bien entrados los sesentas. Siendo más concretos no podemos dejar de reconocer la similitud casi absoluta, incluso en proporciones, de las galerías de este claustro superior con el patio del Hospital de Jesús de México, repitiendo el aro que ciñe el fuste en su primer tercio, así como la molduración de la rosca de los arcos con el vértice del último listel colgando sobre el capitel. La única diferencia estriba en la forma de los arcos, de medio punto en Actopan, rebajados en el Hospital de Jesús; así como en las garas en las basas áticas en Actopan (que ya vimos en el arco triunfal de la iglesia). Estos matices nos llevan a suponer anterior la galería de Actopan al patio del Hospital, terminado el primero en 1584 y el segundo registrando actividad en 1589.<sup>39</sup>

### Los Santos Reyes de Metztlán (estado de Hidalgo)

Parece que ya se ha superado la polémica acerca del abandono del edificio de Comunidad en 1539 y el subsecuente inicio, en tan temprana fecha, de la construcción del actual convento como, entre otros, aducían Justino Fernández o Diego Angulo.<sup>40</sup> Como señala José

Guadalupe Victoria,<sup>41</sup> la fecha de erección del priorato ha de tomarse como poco significativa; en cambio, parecen mucho más importantes tanto el informe de Miles Philips sobre la casa de "frailes negros" en 1568-9,<sup>42</sup> como la fecha de siete de noviembre de 1577 que aparece en el fresco del Calvario en la portería.<sup>43</sup>

Artigas integra en esta campaña constructiva, que se hallaría entre mediados de la década de los años sesenta hasta el final de la de los setenta, la iglesia, el claustro y sus estancias y la mayor de las dos capillas abiertas, conclusión con la que estamos completamente de acuerdo. Veamos si podemos identificar elementos que nos hablen de la misma personalidad artística en ese grupo de edificaciones.

Lugar común en la historiografía de la arquitectura del siglo XVI es la cercanía de esta portada con la de Acolman. Constatemos sus semejanzas y tratemos de explicar sus disimilitudes: la disposición general de los soportes con medias columnas y pilastras cajeadas sobre podios también cajeados es idéntica, así como los capiteles; sólo cambia el hecho de que la columna ya no es abalaustrada, aunque aún conserva su lazo anudado a mitad de fuste (ya veremos que este proceso de simplificación es constante en Metztlán; ahora bien, no consideramos este motivo suficiente para desechar nuestra atribución, sino más bien un rasgo de evolución en el estilo de nuestro arquitecto que, por otra parte, puede ser identificado en el conjunto de su obra). La molduración en la rosca del arco y las pilastras de las jambas también es igual, el cambio se reduce a la decoración que en Metztlán muda los platos de fruta y comida del arco a las pilastras y sustituye los primeros por rosetas y querubines. Las peanas de las esculturas se conforman con base en querubines y las chambranas son coroniformes en ambas portadas. En el friso desapareció toda la decoración con base en grutescos (¿puede indicar eso algo más que una fecha posterior?). Desaparecieron también los portadores de

39. Báez Macías, Eduardo. *El edificio del Hospital de Jesús*. UNAM, México, 1982.

40. Fernández, Justino. *Op. cit.*, pp. 464 y ss. Angulo, Diego. *Op. cit.*, pp. 269-270.

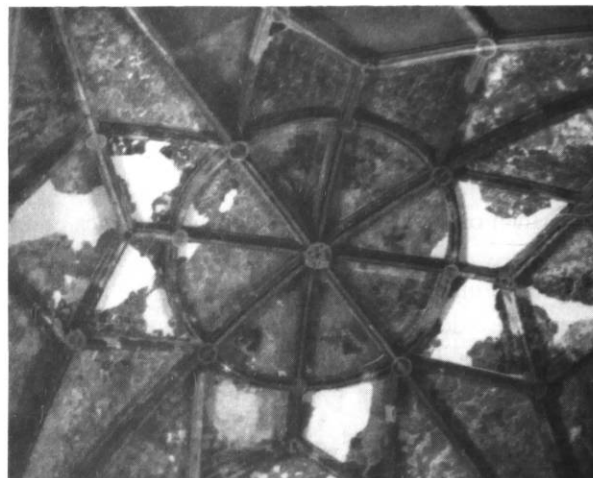
41. Victoria, José Guadalupe. *Arte y arquitectura en la Sierra Alta*. UNAM, México, 1985, pp. 83-86.

42. Recogido en Kubler, George. *Op. cit.*, p. 618.

43. Artigas, Juan Benito. *Metztlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*. UNAM, México, 1996. Explica también la enorme importancia que este lugar había cobrado dentro de la expansión evangelizadora de los agustinos y que llevó al cambio del antiguo edificio por el actual.



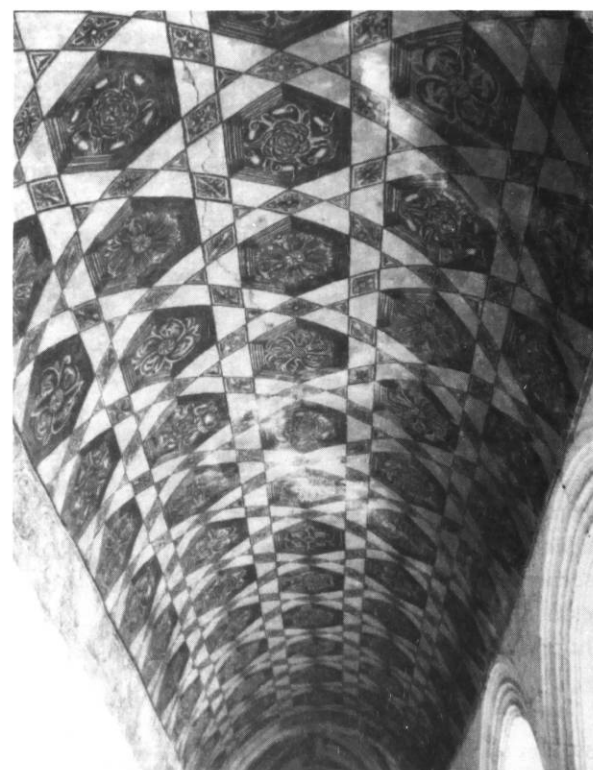
Fecha en el fresco del Calvario. Portería. Santos Reyes, Metztitlán.



Bóveda del tramo presbiterial. Santos Reyes, Metztitlán.



Portada principal. Detalle. Santos Reyes, Metztitlán.



Fresco en la bóveda del claustro bajo. Santos Reyes, Metztitlán.



cestos de frutas y los flameros ya no se disponen a base de columnas abalaustradas sino con volutas. Tampoco aparecen las columnas abalaustradas en la hornacina de Jesús niño, pero se mantienen las volutas fitomórficas, las rosetas, la venera y la disposición general. En la ventana del coro, ya no aparecen trazos de decoración, se mantienen las pilastras cajeadas y las columnas abalaustradas y se añaden como elementos nuevos un alfiz y un frontón (elemento en nada ajeno a Arciniega que ya lo utilizó en las ventanas de Alcalá). La espadaña es una versión evolucionada (siete vanos en lugar de tres) de la de Acolman.

Pasemos al interior de la iglesia donde vamos a encontrar el mismo esquema de arco triunfal en el que se han eliminado las medias muestras, dejando únicamente las pilastras. Estamos de acuerdo con Juan Benito Artigas en el manierismo inherente al alargamiento de estos elementos, pero no coincidimos en el hecho de que se conviertan "*los dos pilares que vimos abajo en uno solo*",<sup>44</sup> sino que pensamos que se trata del mismo tipo de molduración que hemos visto ya, lo que nos confirma Guadalupe Victoria.<sup>45</sup> No podemos menos que insistir en el capitel, idéntico (excepto, obviamente, su forma prismática) al de Actopan, así como en el modo de embeberse las ménsulas de soporte de las nervaduras, en este caso no directamente sobre el capitel sino sobre una línea de impostas que recorre el presbiterio. Encontramos de nuevo nuestra familiar cuadrifolia con círculo alrededor de la polar en la bóveda y nos gustaría remarcar la bóveda de casetones, directamente relacionada, en nuestra opinión, con la portada de Actopan a cuyas consideraciones, páginas atrás, remitimos al lector.

En el claustro destacaremos la nueva aparición de elementos tomados de la tratadística italiana (de nuevo, Sebastiano Serlio) en la decoración de los techos, así como la molduración de pilastras (muy cercanas a

la portería de Actopan) y roscas de arcos del primer piso con ese característico último listel colgando sobre el capitel. Es más difícil explicar la forma del segundo piso; si se lo atribuimos a Arciniega sería quizá la única obra en la que prescinde por completo del soporte (sólo alcanzaríamos a solventar esta dificultad pensando en una exacerbación de ese proceso de simplificación al que estamos aludiendo). De entre las portadas del claustro destacaremos la que conduce a la iglesia, porque ésta y la portada exterior norte, son idénticas en su planteamiento con base en dos pilastras toscanas, con la única diferencia del frontón en la segunda; éste es un lexema arquitectónico completamente característico de las últimas composiciones de Arciniega (*v.g.*, la fachada de la iglesia del Hospital de Jesús).

Hemos dejado para el final la capilla abierta y la portería porque su decoración nos indica la misma época: la molduración de la rosca del arco y las columnas de las jambas son iguales en ambas. Por su parte, las rosetas del intradós del arco de la capilla (similares a las de la portada principal) son iguales a las de la puerta de entrada al convento en la portería. Finalmente, y esto es interesante, ¿por qué dos capillas, una de ellas claramente más moderna?, la razón quizá sea la contraria que en Actopan, aquí no se reconstruyó sobre la antigua sino que convivieron ambas (como dijimos unas líneas más arriba, esa posiblemente sea una cuestión a resolver arqueológicamente).

## Conclusiones finales<sup>46</sup>

Claudio de Arciniega llegó a la Nueva España con una formación práctica como entallador de escultura arquitectónica envuelto en las corrientes tradicionales de la arquitectura española de esa época, pero necesariamente envuelto en el debate sobre la modernidad ar-

44. Artigas, Juan Benito. *Op. cit.*, p. 99.

45. "Su fuste aparentemente esta compuesto por dos pilastras cajeadas y separadas; pero por lo que se observa, a! final están unidas formando ambas una caja especial mucho más profunda". Victoria, José Guadalupe. *Op. cit.*, p. 102.

46. Hemos constatado una fuerte correlación entre los frisos de grutescos decorativos pintados al fresco en los tres monasterios, así

como entre los aparecidos en otras obras de Arciniega, como por ejemplo el Hospital de Jesús y Tecali. Sin embargo, debido al enfoque esencialmente arquitectónico que pretendía darse a este ensayo, así como al insuficiente estado de nuestras conclusiones al respecto, decidimos obviar ese punto, que no obstante parecería hablarnos de la misma cuadrilla de pintores (¿quizá tlacuilos?) en las obras de Arciniega.

quitectónica que conduciría al clasicismo del último tercio del siglo, y quizá familiarizado con las novedades de la tratadística italiana y conociendo los centros más fecundos de creación del momento (Burgos, Alcalá —¿quizá Salamanca y Toledo?—, Sevilla).

Hay un hueco en su producción durante el momento de su traslado de Puebla a México y los años inmediatamente posteriores, sin llenar éste no puede explicarse el abrumador éxito que el arquitecto alcanzó posteriormente. Él era el candidato ideal para la renovación de Acolman, especialmente estando ésta a cargo del virrey Luis de Velasco, responsable de su llegada a México y principal mecenas del arquitecto en aquel momento, y teniendo en cuenta su aceptación como profesional por los agustinos en momentos posteriores.

Hay una fuerte correlación entre su lenguaje artístico y el que hallamos en estas tres obras, observándose una evolución que concuerda con la de su obra conocida o atribuida.

La huella de Serlio se aprecia en algunas de esas obras. Si conoció la traducción de Villalpando de 1552 ya en España o hasta su llegada a la Nueva España; si

poseyó un ejemplar o tuvo acceso a uno ajeno, es algo que en el estado actual de nuestros conocimientos es imposible de aprehender, pero sí parece claro que podemos conectar los resabios del boloñés con la formación de Arciniega.

Como conclusión final, pensamos que hay datos suficientes para mantener la hipótesis de que Arciniega bien pudo haber participado en la renovación de San Agustín en Acolman entre 1558 y 1560, y que quizá intervino en algunas partes de San Nicolás Tolentino en Actopan y en la edificación de los Santos Reyes en Metztitlán entre mediados de los años sesenta y los setenta. La cronología entre estas últimas es difícil de establecer y no hay por que descartar que compatibilizara ambas obras, ya que, como hemos visto, hay elementos en ambas que parecen seguir una línea evolutiva que los traería desde la otra. Quizá visitó temporalmente desde México ambas obras dejando diseños parciales para su ejecución.

Sólo queda decir que la aparición de nuevos datos reforzará o invalidará estas conclusiones que nos permitimos presentar hoy a la crítica de nuestros lectores.

# Templos y conventos novohispanos en el siglo XVIII

Ma. del Pilar Tonda Magallón

Profesora-Investigadora,  
Departamento de  
Evaluación del Diseño  
en el Tiempo,  
UAM-Azcapotzalco

## 1. Marco histórico normativo

Los espacios construidos tanto para religiosos como para religiosas durante el siglo XVIII revelan los nuevos conceptos sociales, políticos y económicos acordes con el movimiento de la Ilustración; en este sentido, es conveniente detenerse en las ideas que se desarrollaron durante esa centuria para comprender sus manifestaciones constatables en la arquitectura.

El siglo XVIII se presentó en la historia como una época en que destaca de manera relevante la controversia intelectual, en la que se revisan las ideas y valores sobre los que se había apoyado anteriormente la cultura europea. Esta época aporta a España un deseo de renovación que afecta todos los aspectos de la cultura, durante la cual esta nación hace un esfuerzo por incorporarse al espíritu de Europa, cuyo foco irradiaba desde Francia. *El siglo XVIII... no es un siglo de creación, sino de estudio y de análisis, de revisión de cuentas, de investigación y sistematización, de inquietudes y de proyectos.*<sup>1</sup>

En México, el siglo XVIII se caracterizó por el impulso que adquieren las instituciones culturales, la abundancia de hombres de talento, el surgimiento de inquietudes, el inconformismo con los sistemas antiguos y tradicionales. Se inicia en este periodo histórico *la conciencia de nacionalidad y mexicanidad en la teoría y en la cultura... en lo político y en lo social.*<sup>2</sup> El XVIII es el siglo de oro en México. El humanismo criollo tuvo su mayor momento de esplendor. Los humanistas mexicanos se formaron en este siglo, estudiaron a los griegos y latinos y, sobre todo, aprendieron a valorar al ser humano por encima de las razas y categorías sociales. Si bien los más decididos defensores de los indígenas habían sido los misioneros, después, cuando los criollos pueblan los conventos, éstos son los que más pronto *adquieren conciencia de los elementos diferenciales que los separan de los españoles peninsulares, y los que con mayor tesón reclaman plena libertad para cultivarlos.*<sup>3</sup>

1. Alborg Juan Luis. *Historia de la literatura española*. Tomo 3. Siglo XVIII. Madrid, 1972, pp. 12-15.

2. Navarro Bernabé H. *Cultura mexicana moderna en el siglo XVIII*. México, 1964, pp. 27 y 43.

3. Gallegos Rocafull José Ma. *El pensamiento mexicano de los siglos XVII y XVIII*. UNAM. México, 1974, pp. 9-10. Foz y Foz Pilar. *La revolución pedagógica en Nueva España*. Editores Emilio Azcárraga y Valentín Molina Madrid, 1981, p. 83.

Los jesuitas mexicanos protagonizaron el movimiento humanista criollo. Alumnos de todas partes de América fueron instruidos por los jesuitas, que eran sacerdotes extranjeros procedentes de diversas partes del mundo. El seminario de Tepotzotlán fue el centro al que acudieron estudiantes de toda América, participando de su espíritu renovador y de las enseñanzas sobre filosofía, letras y disciplinas científicas. Se establecía el estudio del griego y del latín, porque el ideal humanista requería del conocimiento de estas lenguas para acceder a la cultura universal. Al interés por los estudios clásicos se hallaba unido un exaltado mexicanismo manifiesto en la alta estima de las culturas indígenas y el orgullo de su raza. No eran españoles, ni tampoco aztecas, se enfrentaban al problema de constituir una nacionalidad y cultura propias, querían ser mexicanos.<sup>4</sup>

#### a) La reforma educativa para los ilustrados

La llamada *renovación científica* del siglo XVIII se inició en el siglo anterior pero fue estimulada por el cambio de dinastía, los Borbones, llegando España casi a identificarse con el pensamiento de la Europa más adelantada. Este desarrollo iniciado en la segunda mitad del siglo XVII, alcanzó su punto máximo durante el reinado de Carlos III, para estabilizarse en los finales del siglo XVIII.<sup>5</sup> En efecto, el año 1700, de indudable significación en lo político, no innovó nada en lo social ni en lo cultural. La primera mitad del siglo XVIII, que puede extenderse hasta 1760, es esencialmente una continuación de la anterior, mientras que la segunda mitad asume los caracteres típicos de lo que se ha llamado la Ilustración.<sup>6</sup>

Los hombres del siglo XVIII estaban convencidos de que la transformación del mundo se lograría por medio de la educación, de ahí que la reforma educativa fuese la meta de los ilustrados. La instrucción se consideró fuente principal de la felicidad y el origen de la prosperidad social, por lo cual el derecho de los

ciudadanos a la educación se convirtió en obligación del Estado. A medida que avanza el siglo, siguiendo las corrientes europeas de vanguardia, va en aumento la lucha del Estado contra la Iglesia por el control de la educación. Dentro de este ambiente de rivalidad hay que situar la expulsión de los jesuitas. En América el despotismo de Carlos III se manifestó a través de la administración virreinal. Los adelantos fueron notables y el aspecto de Nueva España cambió totalmente. Una serie de medidas, iniciadas por la visita de José Galvez (1765-1771) mejoró el funcionamiento del virreinato novohispano en todos los ramos, encargándose de ello *hombres de tanta probidad como instrucción y celo*. Todos ellos parecían animados por una misma fuerza: *el afán de renovación, de puesta al día de las instituciones, de mejoras sociales y políticas*,<sup>7</sup> características de la Ilustración. El único medio capaz de hacer posible y duradero el progreso en América como en España, era, para los ilustrados, la educación; los reformadores estaban particularmente interesados en controlarla para que esta pudiera servir mejor a los intereses del Estado.

#### b) La educación impartida por los religiosos

La contribución de la Iglesia al progreso de la cultura en América había sido enorme, la enseñanza en sus conventos, escuelas, colegios y universidades era respetada por todos. En este sentido, los jesuitas alcanzaron un gran prestigio como resultado de su labor educativa. Los años comprendidos entre 1700 y su expulsión en 1767 constituyen la edad de oro de los jesuitas en México. Según Decorme, sus instituciones educativas se amplían y modernizan logrando la mejor organización educativa de Nueva España.<sup>8</sup> La orden de expulsión no tuvo ninguna relación con la situación política, social e ideológica de Nueva España y causó una impactante reacción en la sociedad virreinal.

4. Méndez Plancarte Gabriel. *Humanistas del siglo XVIII*. UNAM, México, 1991, p. IX.

5. Anes Gonzálo. *Historia de España. El Antiguo Régimen: los Borbones*. Alianza Editorial Alfaguara. Madrid, 1976, p. 447.

6. Mercader J. y Domínguez A. "La época del despotismo ilustrado". En J. Vicens Vives. *Historia social y económica de España y América*, Vol. 4, *Los Borbones. El siglo XVIII en España y América*. Barcelona,

1974, pp. 188-190.

7. Calderón Quijano José Antonio. *Los virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos III*. vol. 1. Estudio preliminar. Sevilla, 1967-1968, p. XIV.

8. Decorme Gerardo. *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767)*. Tomo I. Antigua Librería de Robredo de José Porrúa e Hijos. México, 1941, p. 103.

Fueron desterrados Clavijero, Alegre, Cavo, Guevara, Márquez, Fabri, Abad... todos ellos hombres con una conciencia muy viva de su identidad y con un gran interés por incorporar a sus ideas cristianas la sensibilidad política y social de su tiempo.

La Ilustración mexicana, disminuida por la ausencia de hombres tan valiosos, siguió un movimiento paralelo a la española. La respuesta a la Ilustración de estos jesuitas mexicanos, que leyeron a Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Descartes y Newton, tuvo un sentido más intelectual que revolucionario. Aspiraron al cambio, a la universalización de la cultura, a la búsqueda de las reformas sociales, políticas y económicas, sin estar en contra, como en España, de la Iglesia ni de la monarquía en la mayoría de los casos. Sus críticas educativa y económica precedieron a la dialéctica política, que ocasionaría la independencia.<sup>9</sup> El siglo XVIII es el gran siglo de la cultura mexicana y al movimiento intelectual e histórico de la centuria contribuyeron también los arquitectos: Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Luis Díez Navarro, Ignacio de las Casas, Lorenzo Rodríguez, Ildefonso Hiniesta Bejarano, Felipe Ureña, Guerrero y Torres, así como grandes retablistas: Pedro Rivera, Jerónimo Balbás, Isidoro Vicente Balbás y tantos otros destacados intelectuales, científicos y literatos. También, durante esta segunda mitad del siglo XVIII, aparece una fuerte motivación hacia la promoción y educación de la mujer. La toma de conciencia de la propia problemática femenina es una de las manifestaciones más claras de la Ilustración.<sup>10</sup>

## 2. Conjuntos conventuales para religiosos

A mediados del siglo XVIII había en la ciudad de México once templos de clérigos, cuatro conventos de dominicos, diez de franciscanos, siete de agustinos, tres

de la orden militar de la Merced, dos de carmelitas descalzos, cuatro de jesuitas, dos de juaninos, uno de betlemitas y tres de hipolitanos.<sup>11</sup>

Durante los tres siglos del virreinato los conventos tanto de frailes como de monjas fueron reconstruidos en muchas ocasiones, modificados en otras, en algunos casos hubo superposiciones de estructuras y también fueron reedificados nuevamente. Suelen intervenir en ellos los mejores arquitectos y artistas de la época. Mencionamos enseguida algunas intervenciones barrocas relevantes en los conventos antiguos y también casos de edificios conventuales de nuevo cuño, que siguieron las pautas estéticas de la época, poblados por religiosos o religiosas.

### a) Convento de San Francisco

Construido en la capital, es el más antiguo del virreinato; en él se educaron con gran esmero los sobrinos y nietos de Moctezuma.<sup>12</sup> Fue reedificado en los siglos XVI y XVII. No teniendo capacidad suficiente, la primera iglesia se demolió y se levantó otra muy suntuosa, terminada en 1716, cuyos restos todavía hoy pueden apreciarse. Pedro de Arrieta reconstruyó la capilla del Tercer Orden, estrenada en 1732; su retablo mayor, obra de Jerónimo Balbás, modelo básico del barroco estípite, tuvo gran repercusión en otros artífices, como en Felipe Ureña, quien contrató otros retablos en la misma capilla, de los cuales no ha subsistido ninguno al demolerse las múltiples dependencias del conjunto conventual. La capilla de Balvanera se ha atribuido a Lorenzo Rodríguez y representa un avance en el proceso del barroco a partir del Sagrario Metropolitano, obra suya, y de la Santísima Trinidad, dos de las obras más importantes y hermosas del barroco mexicano. Las novedades de la capilla se manifiestan en los interestípites del cuerpo bajo que engloban la hornacina y en el entablamento

9. Gibson Charles. *España en América*. Ediciones Grijalvo. Barcelona, 1976, p. 188.

10. De la Maza Francisco. *Una pintura de la Ilustración mexicana*. A.I.I.E./UNAM, México 1936, No.32 Vol.VIII.

11. Rivera Cambas Manuel. *México pintoresco artístico y monumental*. Tomo I. México, s/a. Editorial del Valle de México, p. XXIV. Alrededor de 1750, los españoles europeos y criollos ascendían a cincuenta mil y los mestizos, mulatos y negros a cuarenta mil, siendo solamente ocho

mil los indígenas que vivían dentro y fuera de la ciudad, en los barrios y en las parcialidades respectivas, apunta el autor.

12. Ramírez Aparicio Manuel. *Los conventos suprimidos en México*. Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa. México, 1982, p. 211. *Op. cit.*, pp. 212-227. García Cubas Antonio. *El libro de mis recuerdos*. Editorial Porrúa. México, 1986. pp. 53-98. García Cubas hace una detallada descripción del antiguo convento e incluye una planta del conjunto de San Francisco en la p. 60.

que se arquea para dar cabida a ese mismo elemento. El arco mixtilíneo de la entrada lo introduce Lorenzo Rodríguez en esta etapa avanzada de su propia evolución estilística. En la clave presenta además un lóbulo convexo. Las novedades del segundo cuerpo son aún más importantes: no se repite la distribución del primero, sino que se convierte en un simple coronamiento. Como en San Juan de Dios (obra de Custodio Durán) desaparecen el entablamento y los soportes, dándose un paso más al situar las hornacinas en el eje de los estípites y no en el de las calles laterales. Un piñón mixtilíneo sirve de fondo a la portada terminado con una delgadísima moldura que se quiebra siguiendo la silueta del segundo cuerpo la cual se prolonga hasta servir de capitel a los estribos.<sup>13</sup>

#### b) Convento de Santo Domingo

Fue necesario construir la iglesia de nuevo después de la inundación de la ciudad de México en 1716, terminándose en 1736. Su importante portada refleja influencias estilísticas tanto de Pedro de Arrieta (tal vez autor de la iglesia actual, ya que se le encomendó su construcción en 1720) como de Custodio Durán. En el último cuerpo se presentan características de la nueva etapa representada por Lorenzo Rodríguez. La portada avanza sobre el muro, como en la basílica de Guadalupe, certeramente construida por Arrieta, pero sin su planta ochavada y sin las columnas pareadas de la notable puerta principal guadalupana. Las columnas inferiores de la portada dominica, con sus estrías onduladas, son parte del gusto salomónico difundido por Durán. En el centro se conserva el gran cuadro de relieve y en el último cuerpo se encuentra una solución poco frecuente:

dos ventanas que substituyen la consuetudinaria gran claraboya. Una delgada moldura remata el muro de fachada; sin embargo, las laterales carecen de moldura alguna. Los sencillos estribos lisos y de piedra blanca fina se dibujan con fuerza sobre la superficie oscura y rugosa del tezontle, subrayándose así el valor concedido a la policromía natural en el barroco mexicano.<sup>14</sup>

#### c) Convento de San Agustín en Querétaro

Destaca por pertenecer a la gran escuela barroca de Querétaro. Se desconoce el autor, pero probablemente fue Ignacio de las Casas<sup>15</sup> entre cuyas obras la de San Agustín es la más importante desde el punto de vista arquitectónico. La iglesia es de 1745 y tiene como nota característica el gusto por las formas poligonales, típicamente mexicanas, que aparecen en el arco de ingreso de la portada y en las columnas de la parte inferior. El arco es de más de dieciséis lados, pero además el autor quiebra la moldura de su rosca doble número de veces, precedente de la riquísima serie de arcos mixtilíneos queretanos de la segunda mitad del siglo XVIII, única en todo el arte virreinal. El patio del claustro presenta un lujo decorativo similar al capitalino de la Merced. Tanto en la galería inferior como en la superior los pilares se acentúan con un estípite antropomorfo. Los precedentes inmediatos de estas figuras parecen ser de fuerte origen indígena.<sup>16</sup>

#### d) La compañía de Jesús

Dado que el siglo XVIII supone una continuación de los grandes conjuntos iniciados en el siglo XVII, la renovación de la mayor obra arquitectónica de esta orden en la Nueva España fue el convento e iglesia de

13. Angulo Iñiguez. Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Tomo II. Salvat Editores. Barcelona, 1950, p. 568. Tovar de Teresa Guillermo. *La ciudad de los palacios*. Fundación Cultural Televisa. México, 1992, pp. 13-36. Rivera Cambas Manuel. Tomo I. *Op. cit.*, pp. 212-227.

14. Tovar y Teresa, *Op. cit.*, p. 55, y plano de la p. 63 y 65. García Cubas. *Op. cit.*, p. 99. Rivera Cambas. Tomo II, *Op. cit.*, pp. 7-39. Ramírez Aparicio. *Op. cit.*, pp. 9-108. Angulo Iñiguez. *Op. cit.*, p. 542. Marroqui José María. *La ciudad de México*. Tomo II. Medina Editor Jesús. México, 1969, p. 306. Se conserva mucho de la riquísima iglesia, pero desafortunadamente el convento se demolió al abrirse

una calle que, como dice Toussaint, no va a ningún lado ni viene de ninguno.

15. Angulo dice que el claustro fue alterado por el sucesor de las Casas, que fue Juan Manuel Villagómez, y que tanto la traza del patio como de la portada precisan ser atribuidas a este arquitecto. *Op. cit.*, p. 741.

16. Angulo Iñiguez, *Op. cit.*, Tomo II, p. 738. López Sebastián, de Mesa Figueroa J., Gisbert de Mesa T. *Arte Iberoamericano desde la Colonización hasta la Independencia*. Espasa-Calpe. Madrid, 1989, p. 239. Dorta Marco. *Arte en América y Filipinas*. Ars Hispaniae XXI. Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1958, p. 149.



Tepotzotlán, iniciada a mediados de la centuria y apoyada por el apogeo económico y social de los jesuitas en ese momento. En la iglesia de San Martín los retablos del presbiterio fueron realizados en 1753 por el ensamblador Higinio Chávez y el pintor más representativo del siglo XVIII: Miguel Cabrera. La portada-retablo (1760-1762) fue obra sobrepuesta a la ejecutada noventa años antes. La fachada es considerada como una de las tres grandes barrocas mexicanas, las otras dos son la del Sagrario y la de la Santísima, en la capital; pero comparada con éstas la de Tepotzotlán resulta un tanto plana debido al escaso relieve de sus estípites y a la extensión de su almohadillado por todo el paramento bajo la cornisa del primer cuerpo, incluyendo el de la torre, lo cual interrumpe el movimiento ascendente de los estribos, lo que produce la impresión de un riquísimo tapiz de follaje. Formada por tres cuerpos, como la Santísima, la horizontalidad del entablamento se substituye por un movido piñón mixtilíneo.<sup>17</sup>

### 3. Conjuntos conventuales para religiosas

En la ciudad de México, de los 21 conventos que existieron en total durante el virreinato,<sup>18</sup> solamente cuatro se levantaron en el siglo XVIII: Corpus Christi, Santa Brígida, Nuestra Señora del Pilar (que por su prestigio académico recibió el nombre de *Enseñanza Antigua*) y Nuestra Señora de Guadalupe (*Enseñanza Nueva*). Todos presentan novedades, aunque de distinta naturaleza, como veremos. Entre los numerosos ejemplos de intervenciones durante el siglo XVIII tanto a nivel re-

gional como capitalino, mencionaremos los que consideramos de mayor interés.

#### a) Convento de Regina Coeli

Se atribuye a Custodio Durán la intervención en la iglesia capitalina de Regina, terminada de construir en 1731, la cual muestra dos portadas de orden salomónico. Una al exterior que sólo tiene pilastras onduladas y pirámides flameantes que rematan en bolas en el segundo cuerpo. La otra (1733) está en la capilla del Sagrario y podría decirse que el orden es completo, como lo describe Juan Ricci;<sup>19</sup> aquí el orden salomónico se manifiesta en el movimiento ondulante de las pilastras, la cornisa, los trozos de frontón y los remates, mismos que carecen de todo trazo geométrico, convirtiéndose en pequeñas llamas. El trasdós de la cúpula, formada por gajos curvos y apuntados se reviste con cintas onduladas. Los arcos conopiales de la torre acusan la coincidencia del barroco mexicano con el gótico de los Reyes Católicos, tendencia ya iniciada por Arrieta en la Profesa.<sup>20</sup>

#### b) Conjuntos conventuales de Santa Clara y Santa Rosa de Viterbo

Ambas pertenecen a la escuela barroca queretana. La iglesia conventual de Santa Clara fue totalmente ornamentada en su interior a finales del siglo XVIII con retablos y decoraciones barrocas, destacando el coro, considerado el más hermoso de México y de América hispana, recubierto de cortinajes y festones, obra ciertamente de Ignacio de las Casas.<sup>21</sup> La composición parece estar vinculada con los modelos de los grabadores

17. Angulo Iniguez, op. cit. Tomo II, p. 574. Sebastián, de Mesa J. y Gisbert T. Op. cit., p. 231. Díaz Marco: *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*, UNAM. México 1982. *Los colegios de Tepotzotlán*. Restauraciones y Museología; Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, 1964; Tonda Magallón Ma. del Pilar: *Conceptos teóricos y arquitectónicos de la Compañía de Jesús*; Estudios de Tipología Arquitectónica 1997; UAM Azcapotzalco. México D.F.

18. Los 17 conventos existentes hasta el siglo XVII son: La Concepción; Na. Sra. de Balvanera; Regina Coeli; Santa Clara; Jesús María; San Jerónimo; Na. Sra. de la Encarnación; Santa Catalina de Siena; San Juan de la Penitencia; San Lorenzo; Santa Inés; Santa Isabel; San José de Gracia; San José (Santa Teresa la Antigua); San Bernardo;

San Felipe de Jesús y Santa Teresa la Nueva. Amerlinck M.C. *Conventos de monjas*. Grupo Condumex. México, 1995.

19. Tormo y Monzó Elías. *La vida y la obra de Juan Ricci*. Madrid, 1930. *El tratado de pintura sabia* de Juan Ricci escrito antes de 1662 prueba su influencia sobre Guarino Guarini y no al revés, pero la divulgación de la *Architettura civile* fue mucho mayor. El orden salomónico entero se debe originalmente a Ricci y sus aplicaciones prácticas sólo se ven en España y en Iberoamérica.

20. Angulo Iniguez, Op. cit., p. 539. Dorta Marco. Op. cit., p. 138.

21. Baird Joseph A. *Los retablos del siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México*. UNAM. México, 1987, pp. 216-243. El autor hace un análisis minucioso e interesantísimo de ambas iglesias conventuales.

germanos, los hermanos Klauber.<sup>22</sup> Santa Rosa (1752) fue un beaterio (no reconocido como convento) en él las Casas trazó los planos de la iglesia conventual, reforzándola Francisco Martínez Gudiño por medio de unos robustos y extraños arbotantes, mismos que también pudieron derivar de las arquitecturas fantásticas inventadas por los Klauber (véase Figura 1).

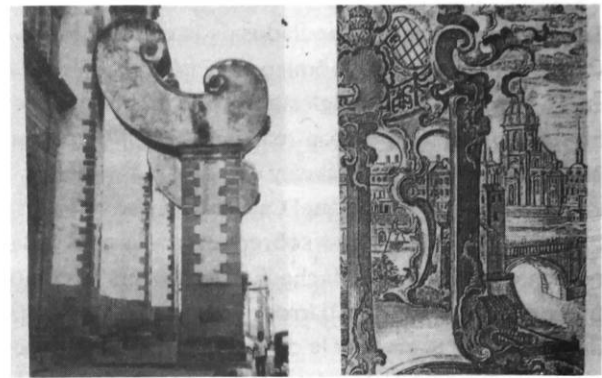
### c) Convento de Corpus Christi (1724)

El objeto de su fundación en la capital, por iniciativa del virrey don Baltasar de Zúñiga, Marqués de Valero (1716-1722) fue que su población estuviera constituida exclusivamente por *indias caciques* que aspiraban a la profesión religiosa, revelándose con ello un cambio social significativo acorde con los nuevos conceptos progresistas de la época, surgiendo como una obligada consecuencia del exclusivismo racial mantenido en los conventos mexicanos. Postergada y casi olvidada la educación de la joven indígena hasta el siglo XVIII, pues el interés se había centrado hasta entonces en las españolas —tanto criollas como peninsulares— y en las mestizas, recobra ahora un sitio deferente. Un sector importante de la población urbana, formado principalmente por negras y mulatas, careció totalmente de instrucción.<sup>23</sup>

Pedro de Arrieta se encargó de la construcción de la iglesia y convento. Actualmente sólo se conserva el templo, de una nave de medio cañón y relativamente pequeño; el convento ha desaparecido. La fachada curiosamente está trazada siguiendo el esquema clásico carmelitano, el cual no se siguió en los conventos femeninos de la orden del Carmelo en Nueva España. Las monjas de Corpus Christi pertenecieron a la primera Regla de Santa Clara, de la orden de San Francisco. Todas eran de coro. No se dedicaron a la enseñanza y no tenían legas ni sirvientas a su servicio (véase Figura 2).

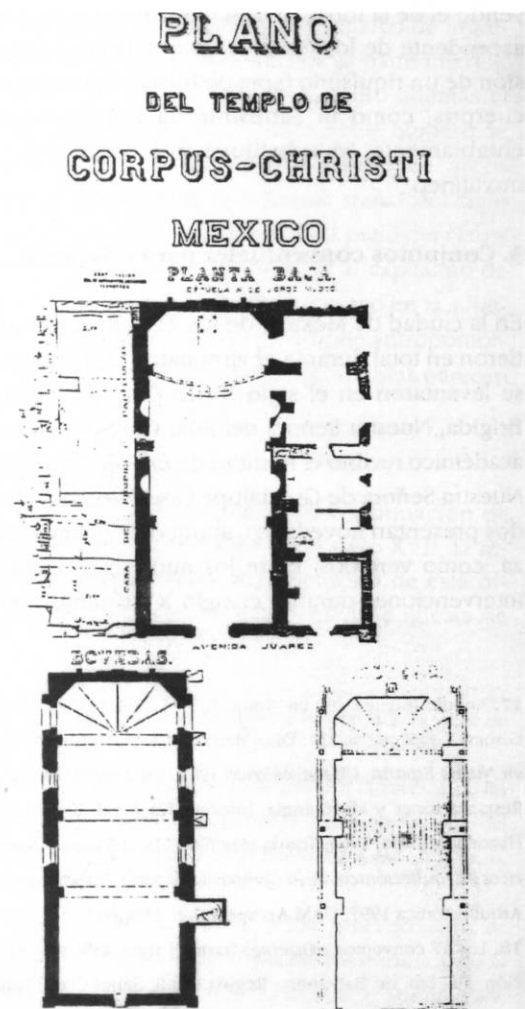
22. Sebastián Santiago. *La influencia germánica de los Klauber en hispanoamérica*. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Caracas, 1972. No. 14, p. 61. Sebastián S., Mesa y Gisbert. *Op. cit.*, p. 238. Angulo Ináñez. *Op. cit.*, Tomo II, pp. 734 y ss. Boils Morales Guillermo. *Arquitectura y sociedad en Querétaro (siglo XVIII)*. Gobierno del Estado de Querétaro. Querétaro, 1994, pp. 121 y ss.

23. Rosenblat Angel. *La población indígena y el mestizaje en América*. Tomo II. Editorial Nova. Buenos Aires, 1954, pp. 63-65. Muriel Josefina. *Las indias caciques de Corpus Christi*. UNAM. México, 1963, *passim*.



**Figura 1.** Dibujo de los arbotantes de la iglesia de Santa Rosa en Querétaro y su similitud con los grabados de Klauber.

Fuente: Santiago Sebastián: *La influencia germánica de los Klauber*.



**Figura 2.** Planta del templo de Corpus Christi.

Fuente: Biblioteca del INAH.

## Novedades estructurales en las plantas de los templos

Angulo Iñiguez observó un fenómeno que se ha presentado en la arquitectura barroca española consistente en la sobriedad y falta de movimiento de las plantas de los templos o iglesias en comparación con las fachadas. En éstas el movimiento de líneas y la exuberancia decorativa llega a extremos realmente extraordinarios, pero sus plantas son de un clasicismo renacentista. Los arquitectos del siglo XVII y XVIII continuaron trazando plantas de ángulos rectos y muros rectilíneos, sin inflexiones de ninguna especie, no relacionándolas con aquel afán de novedad, una de cuyas manifestaciones era la predilección por las columnas torsas o salomónicas, las cornisas retorcidas, las molduras y los arcos mixtilíneos, elementos con los que componían tanto las fachadas como los retablos. Parecería como si unos arquitectos fueran los que habían trazado las plantas y otros las fachadas. Se puede concluir diciendo que los arquitectos españoles interpretaron el barroco solamente en el sentido de la superficie y no en el de profundidad, es decir, en el aspecto decorativo de composición de planos y no en el más profundamente arquitectónico de crear perspectivas.<sup>24</sup>

Si esto sucedió en la Península parece natural que lo mismo haya acontecido en América. Respecto a México podría asegurarse que el fenómeno se repite. Sin embargo, se presentan algunos ejemplos en los que se transmite el barroquismo a las plantas. Un tratamiento separado merecen tales templos mexicanos por las novedades estructurales que aparecen en el siglo XVIII.

Entre ellos está el templo conventual de Santa Brígida cuya planta muestra el triunfo de la planta elíptica. Una vez introducido este tipo de planta, su culminación se encuentra en la Capilla del Pocito; por último, la iglesia de Nuestra Señora del Pilar (o la *Enseñanza*) consta de una estructura espacial también novedosa. Tanto esta iglesia como la de Santa Brígida rompen con la planta tradicional de todos los templos conventuales construidos durante los dos siglos anteriores.<sup>25</sup>

### a) Convento de Santa Brígida (1740-1744)

La obra más original de Luis Díez Navarro<sup>26</sup> fue la iglesia de Santa Brígida,<sup>27</sup> totalmente derruida recientemente en la capital. Por fortuna, a través de planos se ha podido constatar que el arquitecto rompía con las sencillas plantas hasta entonces empleadas en Nueva España y adoptaba los dinámicos trazos de Borromini, antes que Ventura Rodríguez proyectara San Marcos de Madrid.<sup>28</sup> Tal vez si Díez Navarro hubiera permanecido en la capital más tiempo, el barroquismo de los templos mexicanos no se reduciría a la ornamentación de las fachadas, sino que hubiera trascendido también a las plantas, pues solamente hasta fines de siglo aparece de nuevo la planta barroca en la capilla del Pocito, como veremos enseguida. El interés de Santa Brígida reside en su planta ovalada, formada por dos cuerpos casi semicirculares en sus extremos. Ya se había empleado la planta ovalada en los dos siglos anteriores, pero la triple curva la convierte en barroca (véase Figura 3). En la fachada también se advierte que ha desaparecido toda huella de clasicismo, ya que remata con una delgada moldura de trazado mixtilíneo (véase Figura 4).

24. Angulo Iñiguez Diego. *Capilla del Pocito de Guadalupe*. Arte de América y Filipinas. Cuaderno No. 2. Sevilla, 1936, p. 161 y ss. Mismo autor: *Historia del arte...* Op. cit., Tomo II, pp. 593 y ss.

25. *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Mexicanos*, tomo II: El proceso de consolidación en la vida virreinal. Capítulo VII: Los espacios del clero secular y regular. Ver subcapítulo: Auge de los conventos novohispanos. FCE-UNAM (en prensa). Angulo Iñiguez. *Historia del arte...* Op. cit., tomo II, p. 10. de la Maza Francisco. *La ciudad de México en el siglo XVII*. FCE. México, 1968, pp. 46 y ss.

26. Fernández Justino. *Santa Brígida de México*. Anales del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas No. 35, 1966. Luis Díez Navarro fue ingeniero y arquitecto del segundo cuarto del siglo XVIII, es decir,

anterior a la etapa representada por Balbás y Lorenzo Rodríguez. Intervino en las obras de desagüe del valle de México. Tres años después de la muerte de Arrieta, es nombrado maestro mayor de la catedral y en 1741 se va a Guatemala.

27. Sofie Sifvert Anne. *Historia de la primera fundación brigidiana en México* (1743). Memoria del Congreso Internacional del Monacato Femenino Español. México, 1995. Condumex, *passim*. Fernández Justino. *Santa Brígida de México*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No. 35, 1966, *passim*.

28. Shubert Otto. *Historia del barroco en España*. Editorial Saturnino Calleja. Madrid, 1924, pp. 399 y ss.

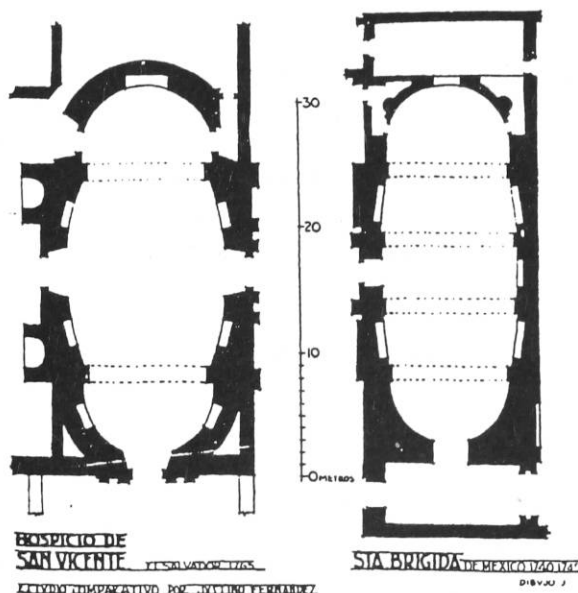


Figura 3. Planta de la iglesia de Santa Brígida y del Hospicio de San Vicente. Fuente: Justino Fernández. *Santa Brígida de México*.

#### b) La capilla del Pocito (1777-1791)

Es una de las obras maestras del arte hispanoamericano y tanto por su planta de líneas curvas como por su concepción del espacio interior es la obra más barroca que se realizó en América, exceptuando Brasil.<sup>29</sup>

La planta de la capilla del Pocito está relacionada con la de Santa Brígida, aunque su traza es mucho más complicada; pero las dos responden al anhelo de darle movimiento a los muros y romper con las plantas rectangulares. Se compone de un cuerpo central ovalado, con cuatro capillas dedicadas a las cuatro apariciones, un vestíbulo circular donde se encuentra el pozo milagroso, y la sacristía octogonal de lados alternativamente curvos y rectos.

La sucesión de cuerpos curvos recuerda la única planta verdaderamente barroca de la arquitectura española, la de la iglesia de San Marcos de Madrid (1749)<sup>30</sup> obra de Ventura Rodríguez (véase Figura 5) (compárese Santa Victoria de Córdoba [1772]<sup>31</sup> del mismo autor). Una planta de este tipo hubiera podido surgir por influencia del estilo borrominesco introducido en la arquitectura española bajo los Borbones, sin embargo su origen es mucho más remoto. La composición está inspirada en un viejo edificio romano, el templo de Baco, que a fina-

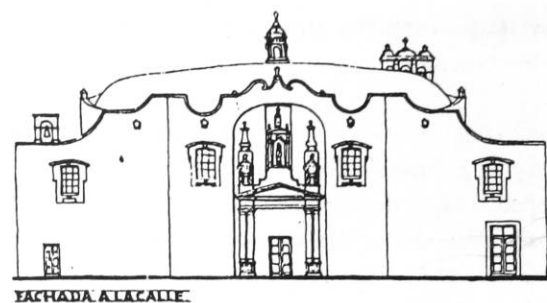


Figura 4. Fachada de la iglesia de Santa Brígida. Fuente: Justino Fernández. *Santa Brígida de México*.

les del siglo XVI se encontraba ya en ruinas en las afueras de Roma. En aquella fecha su estado de destrucción no permitía conocer la forma de su cubierta, pero Serlio lo incluyó en su famoso *Tratado de Arquitectura* y por este conducto debió llegar a conocerlo Guerrero y Torres, puesto que la obra de Serlio tuvo gran difusión entre los arquitectos españoles.

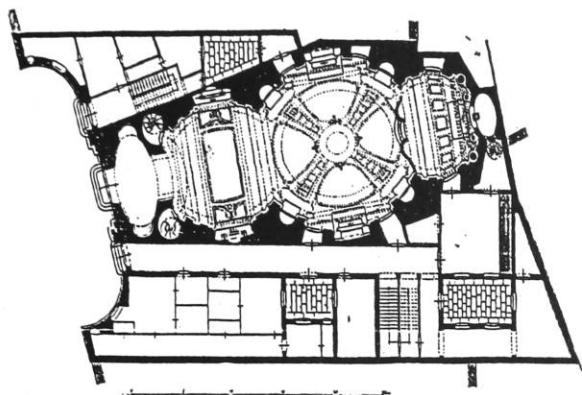
La analogía que existe entre el dibujo de la obra de Serlio y la primera traza del Pocito es evidente a pesar de algunas discrepancias entre ambas, pues la misma convexidad que se ve en los muros de la sacristía se encuentra en germen en el monumento romano. En efecto, Guerrero cambió el exterior circular de la sacristía por el polígono mixtilíneo, interpretación completamente mexicana; eliminó el pórtico tetrástilo, elemento clásico muy importante, substituyéndolo por el vestíbulo circular, y respetó los salientes curvos del cuerpo central, abriendo en ellos las puertas laterales (véase Figura 6).

Los muros conservados del viejo monumento romano eran de escasa altura, por lo que Serlio no pudo deducir de ellos la forma de la cubierta. Aquí Guerrero y Torres tuvo que crear tanto las fachadas como las cubiertas, resultando una de las obras más típicamente mexicanas, aportación genuina del arquitecto. La policromía fue una innovación en la arquitectura capitalina, pues agregó al rico contraste del rojo aterciopelado del tezontle la piedra blanca: la cerámica vidriada,

29. Dorta Enrique Marco. *Arte en América y Filipinas*. Editorial Plus-Ultra. Madrid, 1973, p. 168.

30. Angulo Iniguez, *Historia del arte...* Op. cit., pp. 593 y ss. Mismo autor: *La capilla del pocito...* Op. cit., p. 161.

31. Shubert Otto. *Op. cit.*, pp. 400 y 424.



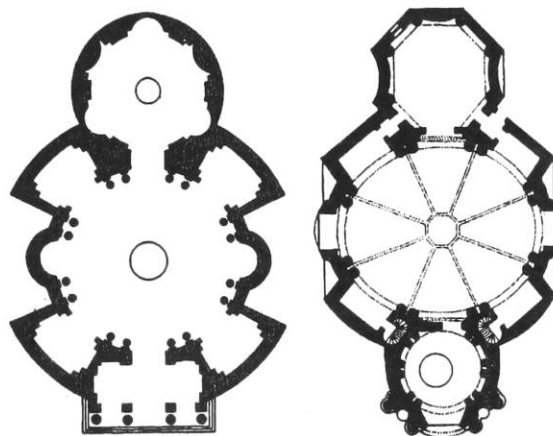
**Figura 5.** Planta de San Marcos en Madrid.

Fuente: Otto Shubert. *Historia del barroco en España*.

los azulejos de Puebla dispuestos en fajas azules y blancas en zig-zag. El alzado muestra también gran movimiento, tiene una cúpula central elevándose sobre las laterales y un tambor de perfil mixtilíneo que liga las tres cúpulas. Es indudable que aunque Guerrero y Torres se inspirara en otros modelos supo crear en la Capilla del Pocito con el juego de sus cúpulas; con su policromía exterior; el movimiento de sus molduras mixtilíneas —tan del gusto del arquitecto—, que bordean las columnas y los zócalos; el arco mixtilíneo de la portada y la forma de sus óculos: las claraboyas con traza de estrella; supo crear, en fin, una de las obras más exclusivas de la arquitectura mexicana (véase Figura 7).

### c) La Compañía de María (1753)

Desde mediados del siglo XVII las autoridades religiosas manifestaron su preocupación respecto a la relajación en los monasterios femeninos novohispanos, procedente de: la falta de vida común, la no observancia de la clausura y la mala administración de las rentas. Una de las causas de esta situación fue la convivencia de las monjas con gran número de seculares: niñas, protegidas y criadas. Ninguna medida tomada dio resultado<sup>32</sup> hasta que el rey expresó su voluntad a través de la Real Cédula del 22 de mayo de 1774, en la que se ordenaba de manera clara y terminante que las monjas debían observar la vida común, según prescribía el Concilio de Trento, y que las niñas y criadas debían abandonar los monasterios (sin embargo, la Real Cédula del 19 de noviembre de 1815 autorizó la reanudación de la obra educativa en los conventos).



**Figura 6.** Planta de un templo romano y de la Capilla del Pocito del Santuario de Guadalupe.

Fuente: S. Sebastián, Mesa y Gisbert. *Arte Iberoamericano*.

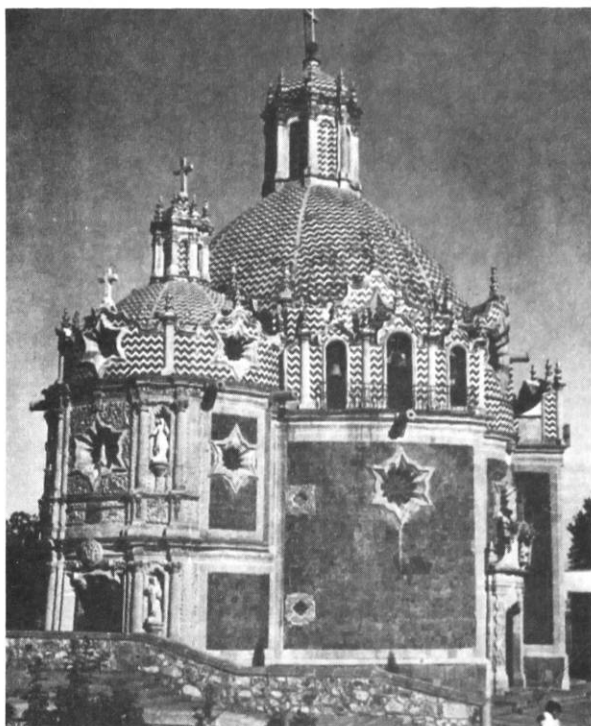
En este sentido, la enorme importancia de la orden de la Compañía de María, fundada en Nueva España en 1753 por la criolla María Ignacia de Azlor y Echeverz,<sup>33</sup> que tanto se preocupó por el aspecto educacional de la mujer, radica en que *hizo compatible la clausura regular con la enseñanza*. Esta orden nueva y dinámica, de origen francés,<sup>34</sup> se presenta en México con una espiri-

32. Las reformas promovidas por el obispo de Puebla Fabián y Fuero, secundado por el arzobispo de México, Lorenzana, ambos enérgicos oponentes de las irregularidades dentro de las órdenes religiosas, no consiguieron que las monjas adoptaran la vida común, ni que consintieran en la salida de las niñas y criadas de los conventos. Reunidos los prelados en el Concilio IV Mexicano, enviaron un informe al rey, Carlos III, cuya consecuencia fue la orden manifestada en la Real Cédula del 22 de mayo de 1774.

33. María Ignacia fue hija de los marqueses de San Miguel de Aguayo, instalados en la Nueva Vizcaya.

34. La fundadora de la orden fue Juana de Lestonnac (1556-1640) baronesa de Landirás, cuya obra no se podría entender sin: 1) la tradición humanística y filosofía pedagógica de Montaigne, 2) la joven católica que recibió una educación impartida por maestros calvinistas y 3) la dura experiencia del Cister. La nueva organización, concebida durante los mejores momentos renovadores de la Iglesia en Francia, consistió en: la fusión de la vida activa y contemplativa; espíritu mariano y apostólico; constituciones tomadas de los jesuitas; jurisdicción de los obispos; y la agregación a la orden de San Benito. Foz y Foz Pilar. *Op. cit.*, pp. 91 y ss.





**Figura 7.** Capilla del Pocito del Santuario de Guadalupe, obra de Guerrero y Torres. Fuente: S. Sebastián, Mesa y Gisbert. *Arte Iberoamericano*.

tualidad adaptada a fines apostólicos y métodos pedagógicos propios, capaces de dar respuesta a las necesidades de ese momento virreinal, cuya estructura se reflejó en una *planificación nueva y funcional de sus edificios*.

La educación femenina recibió un fuerte golpe con la publicación de la Real Cédula de 1774; no obstante, aunque su aplicación fue muy difícil e impopular, dio origen a un periodo que determinó un cambio y renovación considerable en la enseñanza femenina en México durante el último tercio del siglo XVIII. A partir de la Real Cédula, la educación de la mujer quedó limita-

da a: 1) los conventos que tuvieran este ministerio como peculiar y característico de su Instituto (en 1774 el único que tenía esta peculiaridad era el de la Compañía de María) y 2) Los colegios-recogimiento.

La consecuencia de esta situación fue que tanto la Real Cédula como el establecimiento de la Compañía de María en México contribuyeron a la modernización de los métodos e instalaciones de los otros centros educativos de la ciudad (antiguos beaterios, escuelas de Miga y colegios-recogimientos), así como a la fundación de nuevos centros docentes femeninos.

La nueva orden introdujo en México un nuevo sistema de capacitación humana e intelectual de la mujer que influyó en todos los demás establecimientos educativos paralelos. Pocos años después de abrirse la escuela pública en el primer convento de la orden (Nuestra Señora del Pilar), se fundó el colegio-recogimiento de Nuestra Señora de Guadalupe o Real Colegio de Indias. Este colegio fue convertido en convento-colegio de la Compañía de María en 1811. A partir de esta fecha al primer convento se le denominó *Enseñanza Antigua* y al segundo *Enseñanza Nueva*; en la fundación y desarrollo del segundo intervinieron considerablemente los jesuitas. Se tenían en cuenta la procedencia racial de las pensionadas: el convento del Pilar era para criollas y el de Guadalupe para indias; en cambio, sus escuelas públicas eran para jóvenes de toda condición social y raza. La apertura de estas dos escuelas públicas sirvió de estímulo para que en 1786 se fundara la primera escuela municipal y en 1793 la de las Vizcaínas.<sup>35</sup>

#### *Fórmula de los edificios del Instituto*

Se atribuye la construcción del templo de Nuestra Señora del Pilar (1772-1778) al arquitecto Francisco Guerrero y Torres<sup>36</sup> y la del convento (1789) a Ignacio

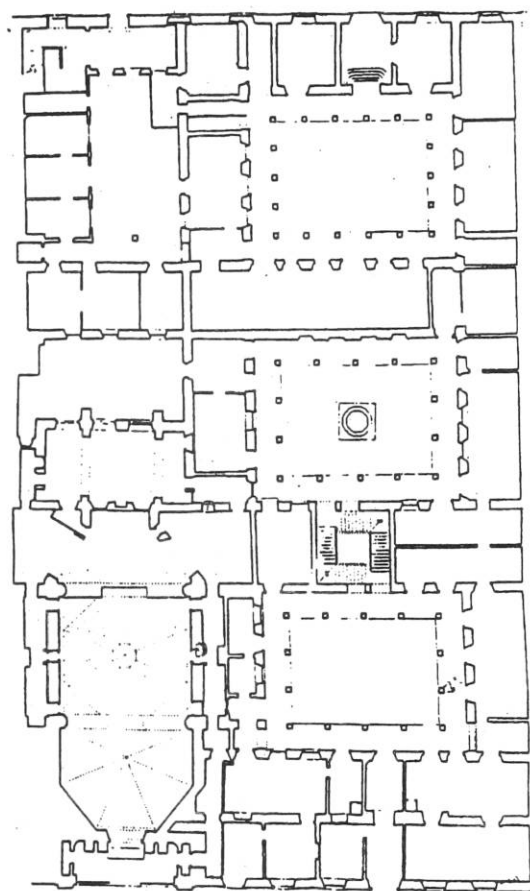
35. Hasta 1755, la mujer que recibía instrucción en la capital la conseguía en su propia casa (las de buena situación económica) o con las Amigas particulares. En régimen de pensionado se educaban niñas en los monasterios y en los colegios-recogimientos de la Caridad y Belén. Pero a partir de 1755 con la apertura de las clases públicas en el convento-colegio de Nuestra Señora del Pilar (o de la Enseñanza) la instrucción se ponía, por primera vez, al alcance de toda joven mexicana que la solicitase, de forma enteramente gratui-

ta. No obstante, la gratuidad fue fielmente observada en todas las escuelas sólo hasta 1838. (Tanto la del Pilar, como la de Guadalupe, las municipales y la de las Vizcaínas eran auténticamente escuelas públicas, en nada semejantes a las Amigas). Foz y Foz Pilar. *Op. cit.*, pp. 262 y ss. Gonzalo Obregón. *El Real Colegio de San Ignacio de México (Las Vizcaínas)*. México, 1955. El Colegio de México, *passim*. 36. Tousaint, Angulo Iniguez, Joaquín Bérchez, Elisa Vargas Lugo, Marco Dorta, Manuel González Galván y Pilar Foz y Foz, entre otros autores,



Castera. La *Fórmula*<sup>37</sup> especifica lo siguiente: a) La iglesia situada entre el convento y el colegio; b) coro alto sobre el atrio de entrada; c) colocación de dos coros bajos laterales, abiertos al presbiterio y comunicando uno con el convento y el otro con el colegio<sup>38</sup> (véase Figura 8). También hay que tomar en cuenta las sugerencias de las fundadoras del Pilar, procedentes de los conventos de Tudela (Navarra), Zaragoza y Vergara (Guipuzcua) (véase Figura 9).

La planta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar (véase Figura 10) rompe con el esquema tradicional de los templos conventuales seguido en los dos siglos anteriores<sup>39</sup> y se ha relacionado con la iglesia de Santa Brígida, pero superándola en su composición y estereotomía. Al frente, el templo tiene una sola puerta precedida por un pequeño compás por el que se entra a un tramo prolongado que permite un amplísimo coro alto.<sup>40</sup> El sotocoro, sumido en la obscuridad, contrasta con el derroche de intensa luz procedente de la gran bóveda que cubre la parte central (efecto teatral de luces que reproduce el creado por Vignola en el *Gesú* de Roma),<sup>41</sup> luz que dibuja la silueta del arco de triple curva suspendido en el aire que pende del coro alto. La capilla mayor y el retablo se incorporan al ámbito luminoso por medio de los chaflanes laterales, levantados sobre los dos coros,<sup>42</sup> cuyos lienzos se continúan con las pinturas de la bóveda.



**Figura 8.** Plano del conjunto conventual de la Compañía de María en México. Fuente: Biblioteca del INAH.

coinciden en atribuir la obra a Guerrero y Torres, pero Josefina Muriel considera que el proyecto fue de fray Lucas de Jesús María O.S.A., y esta opinión la sigue S. Sebastián. Ver: Josefina Muriel. *Conventos de monjas en la Nueva España*. México, 1946. Editorial Santiago. p. 451; Angulo Iñiguez, *Historia del arte...* Op. cit., Tomo II, p. 590; Joaquín Bérchez. *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México, 1992. Grupo Azabache, p. 282. S. Sebastián, Mesa y Gisbert. Op. cit., p. 244; Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*. México, 1986. UNAM. p. 86; Marco Dorta, op. cit., p. 168; Manuel González Galván. *Modalidades del barroco mexicano*, Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. VIII, No. 30 (1961); Pilar Foz y Foz. Op. cit., p. 195.

37. En la génesis del trazado peculiar del instituto dice en el *Abregé* que: con objeto de compaginar clausura y apostolado, tanto en la escuela como en el pensionado, se construirá un cuerpo de edificio separado. En los bajos se dispondrán las aulas escolares para las alumnas externas, y en los altos, habitaciones para alojar a las jóvenes pensionis-

tas. La fórmula fue redactada en latín en Burdeos. Foz y Foz Pilar, Op. cit., pp. 118 y ss.

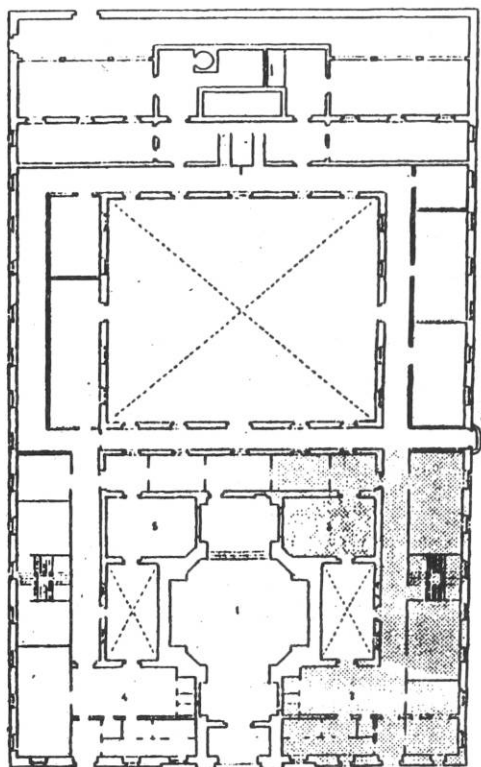
38. *Ibidem.*, p. 300.

39. *Historia de la Arquitectura y del Urbanismo Mexicanos*. Tomo II. Capítulo VII: Los espacios del clero secular y regular. Subcapítulo: Auge de los conventos novohispanos. FCE-UNAM (en prensa). Cfr. Angulo Iñiguez. *Historia del arte...* Op. cit., Tomo II, p. 10, de la Maza Francisco. *La ciudad de México en el siglo XVII*. FCE. México, 1968, p. 46.

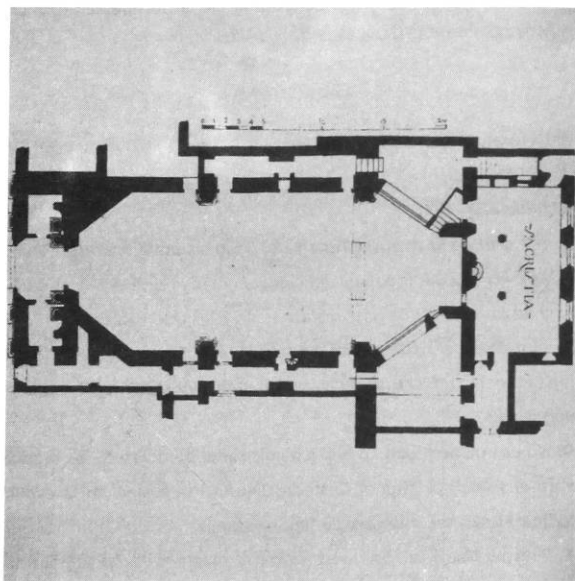
40. No es una novedad en México colocar el coro alto de las monjas sobre el sotocoro. Miguel Custodio Durán lo empleó en la capilla Medina Picazo de la iglesia de Regina Coeli.

41. Pevsner Nikolaus. *Esquema de la arquitectura europea*. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1977, pp. 216-217.

42. Francisco de la Maza. *Arquitectura de los coros de monjas en México*. UNAM. México, 1983, p. 54.



**Figura 9.** Planta del convento y colegio de la Compañía de María en Vergara (Guipuzcua). Fuente: Pilar Foz y Foz: *La revolución pedagógica en Nueva España*.



**Figura 10.** Planta de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar o de la Enseñanza de la orden de la Compañía de María en México.



**Figura 11.** Portada de la iglesia de Nuestra Señora del Pilar o de la Enseñanza. Fuente: S. Sebastián, Mesa y Gisbert: *Arte Iberoamericano*.

La portada es una obra capital en la evolución del barroco mexicano, ha sido considerada *la última de primer orden construida en el siglo XVIII*<sup>43</sup> y reúne todas las experiencias arquitectónicas anteriores. En efecto, del Sagrario conserva el gran espacio de las enjutas que da cabida a una hornacina que, como en Tepetzotlán, reemplaza el relieve seiscentista. Sobre la hornacina aparece la claraboya de ricas molduras mixtilíneas como en la Profesa y la Santísima. El arco de la puerta, como en la capilla de Balvanera, es mixtilíneo y también su clave es convexa. El remate de la portada es todavía más original, no se inclina a la horizontalidad como en la Profesa y la Santísima, sino que por su movimiento se acerca al de Tepetzotlán, aunque variando su carácter al disponer dos dinámicas volutas flanqueando el frontón que-

43. Angulo Iñiguez, *Historia del arte... Op. cit.*, p. 590.

brado.<sup>44</sup> A pesar del menudo almohadillado y las estrías onduladas, herencia de sus predecesores, Guerrero y Torres maneja una ornamentación mixtilínea muy movida, típicamente personal (véase Figura 11).

### Algunas consideraciones sobre el barroco novohispano

El concepto *barroco* y su contenido es un problema de actualidad; está todavía lejos de una clasificación definitiva. No obstante, se sigue considerando como un universo de formas para el cual los estudiosos y teóricos de la cultura<sup>45</sup> aspiran establecer una escala de valores. En el barroco novohispano, como el de hispanoamérica, las nuevas formas tuvieron relación con el substrato de cultura artística indígena; no obstante, algunos autores han considerado que la influencia de los esquemas y experiencias europeas limitaron el aporte creativo americano.<sup>46</sup> La expresión plástica indudablemente alcanzó un alto índice de valores estéticos y es en este aspecto donde puede encontrarse una diferencia con el barroco europeo. Pero se ha menospreciado la aportación americana, excepto en Brasil, en lo referente a valores espaciales. En la Nueva España sí hubo creaciones espaciales novedosas, como hemos señalado: en el templo conventual de Santa Brígida, en Nuestra Señora del Pilar (*Enseñanza Antigua*) y sobre todo en la Capilla del Pocito de Guerrero y Torres, además de otros ejemplos capitalinos y regionales.

En el barroco novohispano, es el camino histórico-religioso el que hay que seguir para encontrar las causas que produjeron un barroco *apasionadamente ornamental sobre estructuras estáticas*.<sup>47</sup> Era cuestión de preferencias, importaba más lo simbólico que lo estructural, pesaba mucho la inmutabilidad de los valores religiosos. Entonces, aunque el barroco hispanoamericano no ha sido original en el sentido espacial, sí lo es la manera de conjugar, de armonizar lo estático de las

estructuras con el dinamismo ornamental. Así que son causas religiosas, sociales y hasta urbanísticas las que conducen a los arquitectos virreinales, a partir de las estructuras preestablecidas, a conservar su inmutabilidad histórico-religiosa, pero complementándola con una gran riqueza ornamental que expresaron a través de la creación de extraordinarias portadas, cúpulas y torres, así como del empleo de materiales que caracterizan de manera exclusiva las producciones mexicanas.

### Bibliografía

- ANES, Gonzalo (1976). *Historia de España. El antiguo Régimen: Los Borbones*. Madrid. Alianza Editorial Alfaguara.
- ALBORG, Juan Luis (1972). *Historia de la literatura española*. 3 tomos. Siglo XVIII. Madrid.
- AMERLINCK, Ma. Concepción y Ramón Ramos M. (1995). *Conventos de monjas*. México. Grupo Condumex.
- ANGULO, Iñiguez Diego (1950). *Historia del arte hispanoamericano*. 3 tomos. Barcelona. Salvat Editores.
- (1936). *Capilla del Pocito de Guadalupe*. Sevilla. Arte de América y Filipinas. Cuaderno No. 2
- BAIRD, Joseph A. (1987). *Los retablos en el siglo XVIII en el Sur de España, Portugal y México*. México. UNAM.
- BÉRCEZ, Joaquín (1992). *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México. Grupo Azabache.
- BIALOSTOCKI (1966). *El barroco, estilo, época, actitud*. Caracas. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, enero 1966. No. 4. Universidad Central de Venezuela.
- BOILS, Morales Guillermo (1994). *Arquitectura y sociedad en Querétaro (siglo XVIII)*. Querétaro. Gobierno del Estado de Querétaro.
- CALDERÓN, Quijano José Arturo. *Los virreyes de Nueva España en el reinado de Carlos III*, vol 1. Estudio preliminar. Sevilla, 1967-1968.
- COLEGIOS de Tepotzotlán. *Restauraciones y museología* (1964). México. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DECORME, Gerardo (1941). *La obra de los jesuitas mexicanos durante la época colonial (1572-1767)*, 2 tomos. México. Antigua Librería de Robredo de José Porrúa e Hijos.

44. Joaquín Bérchez señala que el rompiente frontón de remate parece sugerido por composiciones de coronamiento de retablos del tratado de Pozzo. *Op. cit.*, p. 283.

45. Bialostocki Jan. *El barroco, estilo, época, actitud*. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, enero 1966. No. 4. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

46. Gasparini Graziano. *Significación de la arquitectura barroca en hispanoamérica*. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. 1965. Universidad Central de Venezuela, Caracas.

47. Vargas Lugo Elisa. *Las portadas religiosas en México*. UNAM. México, 1986, pp. 307 y ss.

- DÍAZ, Marco (1982). *La arquitectura de los jesuitas en Nueva España*. México. UNAM.
- DORTA, Marco (1958). *Arte en América y Filipinas*. Madrid. Ars Hispaniae XXI. Editorial Plus Ultra.
- FERNÁNDEZ, Justino (1966). *Santa Brígida de México*. México/UNAM-Anales del Instituto de Investigaciones Históricas y Estéticas No. 35.
- FOZ y Foz, Pilar (1981). *La revolución pedagógica en Nueva España*. Madrid. Editores Emilio Azcárraga y Valentín Molina.
- GALLEGOS, Rocafull José Ma (1974). *El pensamiento mexicano de los siglos XVII y XVIII*. México. UNAM.
- GARCÍA, Cubas Antonio (1986). *El libro de mis recuerdos*. México. Editorial Porrúa.
- GASPARINI, Graziano (1965). *Significación de la arquitectura barroca en hispanoamérica*. Caracas. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas. Universidad Central de Venezuela.
- GIBSON, Charles (1976). *España en América*. Barcelona. Ediciones Grijalvo.
- GOBIERNO del Estado de Querétaro (1994). *Querétaro, tesoros de la Sierra Gorda*. México.
- GONZÁLEZ, Galván Manuel (1961). *Modalidades del barroco mexicano*. México/UNAM-Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. VIII, No. 30.
- GUARINI, Guarino (1968). *Architettura civile*. Milano. Edizioni Il Polifilo.
- INSTITUTO Nacional de Antropología e Historia (1964). *Los colegios de Tepotzotlán*. México.
- MARROQUI, José Ma. (1969). *La ciudad de México*. 3 tomos. México. Jesús Medina Editor.
- MAZA, Francisco de la (1936). *Una pintura de la Ilustración mexicana*. México/UNAM-Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 32, Vol. VIII.
- (1968). *La ciudad de México en el siglo XVII*. México. Fondo de Cultura Económica.
- MURIEL, Josefina (1963). *Las indias caciques de Corpus Christi*. México. UNAM.
- (1946). *Conventos de monjas en la Nueva España*. México. Editorial Santiago.
- OBRIGÓN, Gonzalo (1955). *El Real Colegio de San Ignacio de México*. México. El Colegio de México.
- PEVSNER, Nikolaus (1977). *Esquema de la arquitectura europea*. Buenos Aires. Editorial Infinito.
- RIVERA, Cambas Manuel (s/a). *México pintoresco artístico y monumental*. 3 tomos. México. Editorial del Valle de México.
- RAMÍREZ, Aparicio Manuel (1982). *Los conventos suprimidos en México*. México. Grupo Editorial Miguel Angel Porrúa.
- ROSENBLAT, Angel (1954). *La población indígena y el mestizaje en América*. Buenos Aires. Editorial Nova.
- SHUBERT, Otto (1924). *Historia del barroco en España*. Madrid. Editorial Saturnino Calleja.
- SIFVERT, Anne Sofie (1995). *Historia de la primera fundación brigidiana en México (1743)*. México. Memoria del Congreso Internacional del Monacato Femenino Español. Condumex.
- TORMO Y MONZÓ, Elías (1930). *La vida y la obra de Juan Ricci*. Madrid.
- TOVAR DE TERESA, Guillermo (1992). *La ciudad de los palacios*. 2 tomos. México. Fundación Cultural Televisa.
- SEBASTIÁN, S., Mesa y Gisbert (1989). *Arte Iberoamericano desde la Colonización hasta la Independencia*. Madrid. Summa Artis XXIX. Espasa Calpe.
- SEBASTIÁN, Santiago (1972). *La influencia germánica de los Klauber en hispanoamérica*. Caracas. Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas, No. 14.
- SELLÉS, Manuel, J. L. Peset y A. Lafuente (compiladores) (1988). *Carlos III y la ciencia de la Ilustración*. Madrid. Alianza Editorial.
- VARGAS, Lugo Elisa (1986). *Las portadas religiosas de México*. México. UNAM.
- VICENS, Vives J. (1974). *Historia social y económica de España y América*. Vol. 4. *Los Borbones. El siglo XVIII en España y América*. Barcelona.

# **La iglesia y el convento de Santa Teresa, Cochabamba-Bolivia.**

## **Ejemplo de arquitectura barroca andina**

---

Ximena Paz Auza Morales

**Universidad Mayor,  
La Paz-Bolivia**

### **Presentación**

Este trabajo tiene como objetivo describir y dar a conocer un inmueble ubicado en la ciudad de Cochabamba, Bolivia, que por sus características históricas y estéticas se convierte en un testimonio importante para la cultura general. Estamos hablando del Convento de Santa Teresa que, junto a otros edificios en la ciudad, es un magnífico ejemplo de la genialidad arquitectónica de tiempos pasados.

También daremos a conocer la evolución y características del Centro Histórico en el que se encuentra, para ubicarnos en el tiempo y analizar el por qué de su fundación, de su ubicación y de como en la actualidad el conjunto sufre un deterioro no sólo en sus espacios y materiales constructivos, sino también a nivel urbano, por la construcción de edificios en altura cerca del inmueble.

### **Antecedentes y desarrollo histórico de la ciudad de Cochabamba**

La ciudad de Cochabamba se encuentra situada en el área central de la República de Bolivia, y limita al Norte con el departamento del Beni, al Sur con los departamentos de Potosí y Chuquisaca, al Este con el departamento de Santa Cruz y al Oeste con los departamentos de La Paz y Oruro.

El nombre de Cochabamba se origina de las voces nativas en aymara "Kjola-Pankjara" y en quechua "Kjocha" y "phampa" que significan pampa anegadiza o húmeda. Históricamente sabemos que en el área que corresponde a la ciudad de Cochabamba vivían diversas etnias que se dedicaban a la agricultura, siendo la producción maicera su actividad más importante.

Los primeros asentamientos en la actual ciudad se consolidaron como campamentos de tipo agrario para abastecer a los centros de producción minera que empezaron a surgir con la llegada de los españoles, quienes aprovechando la tradición agrícola y las características climáticas y geográficas de la zona, decidieron establecerse en ella. Durante la Colonia la estructura política que se impuso alteró el proceso existente, la ciudad fue fundada primeramente por el madrileño Jerónimo de Osorio el 15 de agosto de 1571 con el nombre de Villa de Oropeza. Más tarde, el primero de enero de 1574, la ciudad es nuevamente fundada por Sebastián Barba de Padilla.

Actualmente cuenta con una población aproximada de 500,000 habitantes, según el censo realizado en 1994 por el Instituto Nacional de Estadística (INE).

Esta ciudad constituye uno de los centros económicos más importantes del país por su producción agrícola, y en el campo artístico y cultural por la variada producción artesanal, al igual que su folklore y costumbres.

En el centro de la ciudad y en las zonas rurales, se conserva un gran número de inmuebles virreinales civiles y religiosos muy importantes. Esto se debe a que Cochabamba fue creada como lugar de paso y estación, pues los españoles que llegaban desde Lima hacia la Real Audiencia de Charcas y de Buenos Aires, detenían su camino para realizar en Cochabamba varias actividades.

La agricultura como actividad principal produjo la edificación de inmuebles en áreas rurales, las casas solariegas aisladas que siguen aún en pie lo confirman. En la ciudad "...predominó una arquitectura de corte provinciano" (Geraldine B. de Caballero/Rodolfo Mercado Mercado, 1986:8).

Esta arquitectura no tuvo un manejo estilístico riguroso como en la ciudad de Sucre, ni la ornamentación andina de La Paz y Potosí; sin embargo Cochabamba como centro económico y agrario fue una de las ciudades más importantes después de Potosí, conocida con el nombre de "la Valencia Altoperuana".

### El Centro Histórico

El actual Centro Histórico de Cochabamba, al igual que en varias ciudades de Bolivia fue concebido según una traza reticular, siguiendo el esquema normativo de las Leyes de Indias, concentrando las actividades más importantes como la iglesia mayor o catedral, otros templos y conventos (ejemplo: San Agustín; la Compañía), el cabildo, la cárcel, el cuartel, etcétera, alrededor de una plaza central o cerca de ella, así como también las viviendas de los personajes más ilustres e importantes. A una distancia media se ubicaron residencias de comerciantes adinerados y los mestizos ricos. Finalmente, en la periferia se ubicaron los chapetones pobres, mestizos de igual condición, artesanos y los indios que sólo entraban a la ciudad para abastecerla con sus productos.

Se asignaron varias plazuelas destinadas al expendio de los productos agrícolas que también se producían en las propiedades conventuales así como en las civiles, de las cuales quedan pocas.

Originalmente la ciudad tenía un aspecto de poblado con modestas construcciones donde predominaban los

muros de adobe, los techos de paja o teja a dos aguas, las viviendas eran de un solo piso con un diseño simple, mismas que morfológicamente no se distinguían de comercios, negocios de la plaza y casas de los hidalgos españoles. Más tarde, según el cronista Francisco Viedma (siglo XVIII), Cochabamba adoptó otro rol, ahora como centro de intercambio mercantil burocrático, que produjo un cambio en la sociedad y por lo tanto en la arquitectura; es así que aparecen viviendas de dos niveles, cómodas y amplias, construidas con adobe y otras con piedra pero sólo en las portadas, todas las cubiertas son generalmente de teja. Las viviendas de los hacendados españoles y gente más adinerada se organizaron con más de dos patios incluyendo, a veces, un tercero que era el corral, el jardín o huerta. Las actividades de estos tres patios eran bien marcadas así como las de sus habitantes. El primer cuerpo o crujía era obviamente el más importante, en el resto de la casa vivían los criados y sirvientes.

La iglesia jugó un papel importante en la vida social cochabambina como soporte material y físico de una ideología religiosa dominante, que a su vez justifica su predominio en el contexto urbano. De acuerdo con Viedma, Cochabamba tenía para 1788 *ocho conventos y un velatorio*, entre los cuales ya figura el convento de Santa Teresa descrito como el de las Carmelitas Descalzas.

Con el inicio de la República la ciudad no cambió la imagen aldeana que tenía, las transformaciones se dieron en el orden funcional de algunos edificios, como el cabildo, que cumplió diferentes actividades políticas relacionadas con el nuevo Estado, o el templo de San Agustín que se convirtió en el Teatro Achá; otros inmuebles como el Convento de Santa Teresa mantuvieron su función original.

El incremento de la población fue muy importante y la densidad de habitantes por manzana se concentró de una manera sorprendente alrededor de la Plaza de Armas más que en sus alrededores. Para 1900 la tradición agrícola se mantendrá vigente, pero la mancha urbana se irá incrementando hacia el sur de la ciudad. Con la llegada de los ferrocarriles se genera un cambio que modificará los ejes y límites que hasta esa época se usaron en la conformación de la ciudad.

En la actualidad se pueden observar todavía magníficos ejemplos de arquitectura civil con ciertas modificaciones, así como ejemplos de arquitectura religiosa en el que incluimos por supuesto el inmueble de estudio.



## Ubicación del convento de Santa Teresa como componente del Centro Histórico

El convento de Santa Teresa está localizado en el centro urbano e histórico de la ciudad de Cochabamba, próximo a la Plaza 14 de Septiembre que es la más importante de la ciudad por concentrar actividades políticas, comerciales y religiosas, como fue antiguamente.

Este inmueble ocupa una superficie aproximada de una hectárea en la manzana No. 52, entre las calles Baptista y Ecuador. El sector en el que se encuentra ubicado corresponde al Distrito V, el cual es íntegramente de Preservación Histórica, como señala la "Normativa General del Área Urbana, Urbanizable de Cochabamba" misma que define al Centro Histórico como un sector que encierra la reminiscencia del pasado, pero al mismo tiempo es una estructura física consolidada, formada por calles, edificios y diversas actividades que dan vida propia a la ciudad y que deben ser testimonio cultural para las futuras generaciones, siendo su objetivo principal proteger los valores arquitectónicos y urbanos existentes, evitando la presencia de nuevos volúmenes que no guarden una relación de escala, proporción y diseño con el conjunto (véase Planos 1 y 2).

## Análisis y descripción histórica del convento de Santa Teresa

La siguiente descripción es una recopilación de datos históricos, a partir de las investigaciones de importantes historiadores sobre el templo de Santa Teresa, entre los cuales mencionamos a Teresa Guisbert, José de Mesa, Enrique Marco Dorta y Mario Buschiazso, limitándonos a describir sus características y las del convento, así como fotografías recientes.

### Antecedentes

La actividad y el acontecer humano están ligados a la evolución urbana y arquitectónica; es por ello que las ciudades delatan y reflejan la compleja actividad de sus habitantes como sociedad. Cualquier tipo de edificios y, en nuestro caso, las construcciones religiosas, hablan del sacrificio, aspiraciones y creencias de una sociedad; las viviendas representan la vida familiar y su organización según las necesidades cotidianas, etcétera.



Plano 1. Topográfico catastral y de nivelación de la ciudad de Cochabamba (Ing. Constantino Morales, 1898).



Plano 2. Delimitación del Centro Histórico, Distrito V.

En el caso religioso, antiguamente las iglesias tenían la estructura tomada de las basílicas romanas, mismas que administraban justicia más que otra cosa. Con el paso del tiempo el problema del espacio interno dio como resultado la búsqueda de otras soluciones de diseño en planta, surgiendo la forma simbólica de la cruz latina o griega como representación del cristianismo. Esta nueva modalidad fue adoptada por los cristianos de Europa y América y se sigue usando con menos intensidad hasta el día de hoy.

Con el Renacimiento se introdujo una nueva modalidad en el diseño de los templos: se propuso una planta cuadrada o circular por ser consideradas formas mucho más perfectas, con el objetivo de representar y simular al Universo como la creación de Dios que es un todo, por consiguiente es Él mismo y es perfecto. Esta concepción panteísta fue rechazada por considerarse pagana y se optó por tomar nuevamente la cruz latina. Sin embargo, el deseo de volver a las líneas curvas quedó latente, y con la llegada del Barroco, se abandona la idea de proyectar esta planta circular pagana y surge otra modalidad que fue la planta elíptica que mantenía la importancia del altar, a la vez que reflejaba esta nueva concepción de los planetas y el Universo.

El templo de Santa Teresa bien puede ser comparado con las creaciones de Borromini o Bernini, especialistas en la creación de estas plantas elípticas que señalaron el paso del manierismo al Barroco, el cual mostraba un manejo más libre del espacio.

En el siglo XVII tenemos un gran ejemplo de la obra de Borromini que es el templo de San Ivo en Roma (1642-61) polilobulado pero con generatriz circular, similar a una obra publicada por Serlio un siglo antes. Otro ejemplo notable del mismo autor es el templo de San Marco alle Quattro Fontane (1662-67) en la que emplea como generatriz una elipse.

Esta solución de planta elíptica no repercutió mucho en América Latina; si comparamos el Templo de Santa Teresa con otros ejemplos barrocos sudamericanos tenemos la iglesia de Huérfanos en Lima que es curva por dentro y rectangular al exterior, o las iglesias barrocas del Brasil como el templo de San Pedro de los Clérigos

en la ciudad de Recife o Nuestra Señora del Outeiro en Río de Janeiro, por lo que Santa Teresa se convierte en la única que en su concepción elíptica, tiene otras curvas que van tanto al interior como al exterior del muro: *"la iglesia de Santa Teresa en Cochabamba, que junto al "Pocito" en México, forman las estructuras más osadas y atrevidas de su tiempo".*<sup>1</sup>

En América la obra más importante sin duda es el Pocito inspirada en un tratado renacentista de Serlio interpretado a la manera barroca. Tenemos otros ejemplos importantes en España, como San Marcos de Madrid o las Bernardas de Alcalá, que como el templo de Santa Teresa tienen en común la directriz de la planta elíptica. Existen otros ejemplos menores como la sacristía de San Agustín en Cochabamba, o la iglesia de Alta Gracia de los Jesuitas en Córdoba que tiene la zona del crucero curvada.

### Descripción e historia del templo de Santa Teresa

Para la construcción del magnífico templo de Santa Teresa, se habría abierto en una planta circular de 353 y 1/2 varas de diámetro interior, con enormes y profundos cimientos; los murallones hechos de cal y piedra, con solidez singular de generatriz elíptica, alcanzan a *medir 9 metros aproximadamente de alto, 2.30 de espesor,*<sup>2</sup> llegando en algunos sectores a tres metros. La nave mide 31 metros de eje mayor por 27 metros de eje menor. El conjunto toma la forma perfecta de un tomate o polilobular, tienen molduras de piedra labrada empotradas en el basamento y también a lo largo de la cornisa como para empezar el arranque de la bóveda. En este punto es donde concluyeron las obras por las razones que expondremos posteriormente, y que siguen siendo hipotéticas. En los gruesos muros se observan unos vanos de arco rebajado, algunos tapiados que llevan en el intradós pintura mural.

Este conjunto conventual pertenece a las religiosas de la Orden de las Carmelitas Descalzas, cuarto monasterio fundado en Bolivia cuya aprobación y licencia de construcción fue bajo Cédula Real de 1753; fundada más tarde en 1760. Originalmente el convento debía encontrarse en un sitio llamado "de Buján", el cual no satisfizo las expectativas de la comunidad, por lo que se eligió unos solares hallados arriba de la Merced. El Convento se fundó con el nombre de Carmelitas Descalzas de Santa

1. Buschiazio Mario, 1952.

2. Marco Dorta, 1952; Buschiazio Mario, 1952.

Teresa de Jesús, situado en una huerta que fue donada, además de tener otras propiedades en Ayopaya, todo esto gracias a su bienhechor, el hacendado Juan Salvador Crespo quien donó estas tierras. Hoy se llama a aquél lugar, la plazoleta del Granado, en cuya memoria existe un monumento de bronce y una calle peatonal, las mismas que dan a la fachada principal del convento (véase Figura 1).

La fundación había sido tramitada hace mucho tiempo atrás, tanto por el pueblo como por las autoridades de Villa de Oropeza (Cochabamba) en España, explicando las virtudes del lugar y justificando las necesidades de tener un convento de monjas carmelitas para el beneficio de esta sociedad. En 1756 el templo estaba en obra bajo el mecenazgo del Arzobispo de Charcas Don Gregorio Molleda y Clerque, persona ilustre y muy inteligente conocedor de la cultura europea, quien promovió y patrocinó esta construcción en Cochabamba. En 1760, desde la ciudad de Sucre se trasladaron un número reducido de religiosas a Cochabamba, con gran festejo del pueblo; primeramente se quedaron en la casa de un General donde permanecieron siete años; más tarde se trasladaron solemnemente a su nuevo convento. En 1767, según crónicas del Convento, hubo una gran procesión a la cual acudió toda la Villa de Oropeza, luego de celebrarse una gran misa pontifical.

En 1760 mientras se terminaba de construir el monumental templo de planta curva, esta otra iglesia de menores dimensiones sufrió una falla atribuida a los arquitectos hundiéndose el techo años más tarde y de cuyos restos sólo quedan la fachada y la evidencia de unos muros laterales, así como también el espacio del sotocoro y el coro alto, el cual funciona en la actualidad como una pequeña capilla (véase Figura 2).

La pregunta que surge en torno a este singular convento es: ¿a quién se debe la planta polilobulada de la iglesia de Santa Teresa? Se sabe que el Arzobispo Gregorio Molleda y Clerque fue el mecenas de la construcción de la iglesia como consta en el archivo catedralicio de Sucre, donde se indica que por su enfermedad permanecerá en la ciudad de Cochabamba para ver de cerca la obra del convento y desea como última voluntad supervisarla.<sup>3</sup> Esta edificación habría sido construida sobre un plano proporcionado por el propio Arzobispo o, por lo menos, sobre un plano aprobado por él a pesar de no ser arquitecto. Lo que confirma su afi-



Figura 1. Fachada del Convento de Santa Teresa.



Figura 2. Muro del Templo Polilobulada. Tiene aproximadamente de 2.80 a 3 metros de ancho.

3. Mesa Gisbert, 1997, p. 265.

ción para patrocinar y poner de moda construcciones romanas.

A continuación presentamos las investigaciones y extractos sobre el posible autor de la planta barroca. Se sabe que la obra de Santa Teresa estuvo a cargo de un arquitecto jesuita; tradicionalmente, algunos consideran que el autor fue un religioso de nombre Santiago Cambiasso. Esta afirmación fue extraída del Arzobispado de Cochabamba en el breve informe histórico que tienen del convento del cual escribimos textualmente:

...Al presente, junio 30 de 1992, hacemos constar que el que dirige en 1761 la construcción de la "gran obra" es decir la iglesia polilobulada fue con seguridad el religioso Santiago Cambiasso de la orden de la Compañía de Jesús. Así aparece su nombre y firma auténtica, en el reclamo que hace a la comuna de aquella época. Consta en el libro de protocolos en manuscritos originales del monasterio...<sup>4</sup>

Es por eso que en la actualidad hay un sector o mejor dicho un pasillo, que une el coro alto con las celdas y que es llamado por las monjas como "Cambiasso".

La segunda hipótesis surge de las investigaciones de los arquitectos Mesa y Gisbert quienes exponen que el autor es un jesuita porque da la casualidad de que cuando se discutía en Potosí el proyecto de la nueva Casa de la Moneda se recomienda la ayuda de un jesuita con estos conocimientos, responsable de la obra de las Carmelitas de Cochabamba. Entre los posibles nombres se considera al hermano Mateo Munegast, personaje nacido en Tirol en 1692; sin embargo no se conoce con exactitud cuándo se empezó y por qué no concluyó la monumental obra.

Más adelante surgieron nuevas y últimas averiguaciones de los arquitectos Mesa y Gisbert con referencia a estos sucesos. En el libro *Arquitectura Andina*,<sup>5</sup> mencionan como posible autor a Juan Reher, nacido en Praga, matemático y con conocimientos de arquitectura. Según Vargas Ugarte, a Reher se deben los planos de

la reedificación de la Catedral de Lima en 1746;<sup>6</sup> por los años en que se construía el templo de Santa Teresa, y contando este personaje con el conocimiento de estos oficios, es posible que haya realizado esta obra.

Prosiguiendo con la historia del inmueble, luego de que el Obispo Molleda murió, su sucesor —el Arzobispo San Alberto— decidió construir una nueva iglesia a su costa, siendo él ahora el nuevo mecenas. Para ello pensó en la abandonada estructura elíptica y consultó al famoso arquitecto presbítero Pedro Nogales el cual presentó al Arzobispo:

...dos mapas con resolución de poner en práctica el que le adaptase: que el uno de los dichos mapas denotaba la conclusión de la rotunda con cuatro pilares en la parte interior de las murallas para cimentar en ellos los arcos que habían de voltearse a las cuatro partes del círculo para que quede en forma de un tomate... y otro era un rectángulo o cuadrilongo dentro de la misma muralla...<sup>7</sup>

Según un informe del cronista de la época, Francisco Viedma (siglo XVIII),<sup>8</sup> el arquitecto Nogales hizo un primer intento, pero las paredes se hundieron; sin embargo, no existe evidencia de que estos muros tan macizos hayan sufrido algún desplome o daño de este tipo.

San Alberto, al estudiar las propuestas, optó por la de menor riesgo y la más alejada de la original, es decir, la segunda opción creando una nueva iglesia desde sus cimientos dentro de la polilobulada "de norte a sur"; la misma que queda oculta al público, pues al ingresar al templo sólo se puede observar la nave actual, sin saber que al exterior de la misma existen unos corredores semicubiertos en los que se observan los imponentes muros curvos a los dos costados de la nave, mismos a los que tuvimos la suerte de acceder para observarlos y fotografíarlos (véase Figura 3).

La nueva obra fue concluida en 1794. Está construida con cal y piedra; su techo de bóveda reposa sobre cinco arcos, sostiene además una cúpula elevada sobre el presbiterio (véase Figura 4). En el interior de la iglesia sobre el sotocoro se ubica el llamado coro de los músicos (véase Figura 5), sobre éste en la parte superior se encuentra el coro alto protegido con la cancela, destinado al uso exclusivo de las religiosas. Este templo es de estilo neoclásico y fue modelo del templo de San Felipe Neri en Sucre del año de 1806.

4. Extraído del informe del arzobispo de Cochabamba, Bolivia (1987).

5. Mesa Gisbert, *Op. cit.*, p. 266.

6. *Ibidem*.

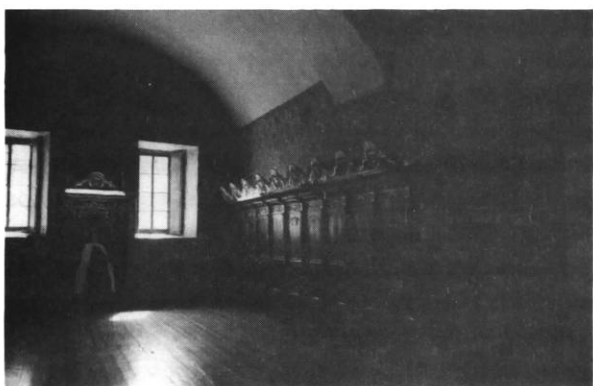
7. *Ibid.*, p. 265.

8. Extraído del informe del arzobispo de Cochabamba, Bolivia (1987).





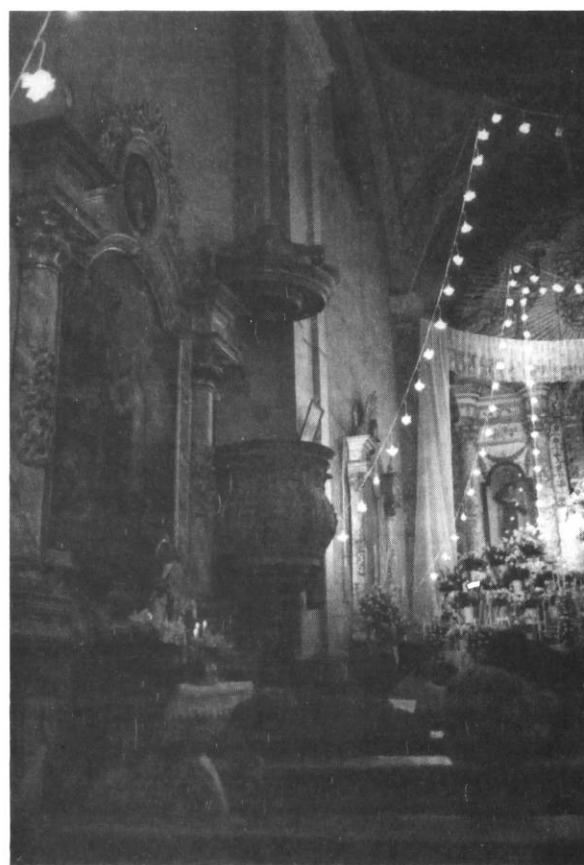
**Figura 3.** Muro de la iglesia polilobulada.



**Figura 5.** Coro bajo.

En el interior del templo observamos también una hermosa y rica decoración que imita al mármol; en el altar mayor existe un retablo tallado dedicado a la Santísima Trinidad. Posee una hornacina con arco de plata repujada. El púlpito también es de madera tallada, mucho más modesto que el altar mayor; en las paredes laterales existen cinco altares de madera tallada en los cuales se encuentran lienzos oleográficos que representan a San José, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, San Alberto y San Rafael. En la parte superior también existen otros lienzos, cerca de las ventanas, todos ellos de un gran valor artístico e histórico.

La portada única está decorada con pilasiras colocadas de a pares en módulos horizontales que a su vez están separados por el cornisamento, el cual conforma los capiteles. El resto del convento fue igualmente pensado por el Arq. Molleda, del cual queda tan sólo el claustro, ubicado en la cabecera del templo elíptico.



**Figura 4.** Cúpula elevada sobre presbiterio.

### Otras construcciones e intervenciones

El resto del convento, luego de su fundación en 1753, tuvo varias ampliaciones y modificaciones que aumentaron la extensión del conjunto. En 1790 se construyó el templo y el coro actual. Posteriormente, entre los años 1793 y 1867, la sacristía anexa a éste; el cementerio y corredores de planta el año 1867 y en 1913, sobre los muros de planta baja, se edificaron bóvedas de cañón corrido y otras de crucera para dar lugar a la construcción del noviciado en el "Patio del reloj" (véase Figura 6). A partir de esta fecha se hicieron otras construcciones de menor importancia, pero que deben ser estudiadas para determinar hasta qué punto tienen valor arquitectónico o histórico y si vale la pena conservarlas o liberarlas.

En el año 1948, el convento sufrió desplomes en los techos de las celdas del claustro; sin embargo, la Piora de la época, la Madre Rita (Urquidí) de Cristo hizo restaurarlos.



**Figura 6.** Patio del Reloj.

Lo que sí es de lamentar, es el fraccionamiento del terreno en el lado Noreste, que fue vendido por necesidad. También en el sector donde estaba la iglesia primitiva, se construyeron otros ambientes aprovechando el muro de dicha iglesia; hoy en día está en ruinas y, según las evidencias, contenía pinturas murales que se han perdido.

Consideramos que sería de gran importancia conocer a ciencia cierta, quién fue el autor del templo polilobulado; queda el campo abierto para futuras investigaciones que contribuirán a esclarecer las dudas que hoy en día surgen en torno a este inmueble declarado Patrimonio de la Nación.

#### **Descripción del uso original y uso anterior del convento de Santa Teresa**

A continuación hacemos una descripción más detallada del resto del Convento para una mejor comprensión de sus espacios. Como mencionamos anteriormente el inmueble sigue cumpliendo con sus funciones originales de convento, el problema que existe en la actualidad es que por el reducido número de monjas y la amplitud del mismo, hay muchos sectores prácticamente abandonados y en desuso.

El análisis del uso original, además de introducirnos al conocimiento de cómo funcionaba el convento, también nos ayudará a determinar si fue construido de acuerdo a las premisas arquitectónicas dadas por la reforma

carmelita, referidas a la organización y distribución que dio Santa Teresa para la edificación de espacios conventuales.

Para el mejor análisis y desarrollo de la descripción del uso del espacio, hemos dividido el convento en cinco sectores que a continuación describimos.

#### ***En planta paja. Primer sector***

Se encuentra el ingreso principal al convento, que se realiza por medio de una habitación como *la antesala* que pertenece a la portería, previa al locutorio. En la actualidad funciona como una tienda, en ella está el ingreso principal y único al convento. Las monjas venden aquí los productos alimenticios y otros que elaboran para ayudar a su sustento, esta habitación ha sido transformada por la construcción de un muro que lo divide para que las personas que desean usar el torno que está del lado izquierdo no sean interrumpidas, en este mismo sector está la puerta de ingreso a *la Portería*, la misma sigue funcionando como tal. La gente puede hoy en día acercarse a la portería para dar limosna o alimentos, y para solicitar oraciones e intersecciones. Como sucede en la actualidad, el manejo y cuidado de las llaves se encuentra a cargo exclusivamente de la “hermana portera” la cual se encarga de abrir y cerrar el recinto por dentro, en las horas permitidas.

Del lado derecho se encuentra *el Locutorio* que tiene dos vanos, a través de los cuales uno puede platicar con



las hermanas. Hay que señalar que en la actualidad aunque la clausura es estricta, al igual que otras normas, existen algunos cambios sustanciales como el hecho mismo de poder ver y tocar a las monjas mientras una las visita, lo que ha ocasionado también que las antiguas rejas del locutorio y las pesadas cortinas sean quitadas, sin que por ello se rompa la clausura. Estos tres espacios están distribuidos de forma tal que cumplen con los requerimientos que la reforma pidió para su creación.

Saliendo de la portería, encontramos los *corredores* (cuatro en total), cuyas esquinas llevan a cuatro altares dedicados a distintos Santos; estos altares al parecer son posteriores.

Los corredores comunican al *Patio Principal* o *del claustro* (véase Figura 7) que en su centro tiene una fuente de piedra labrada y de su lado sur se observa de frente una cruz con un Cristo de madera de color verde, del cual no tenemos referencias de cuándo fue colocado o a quién pertenece.

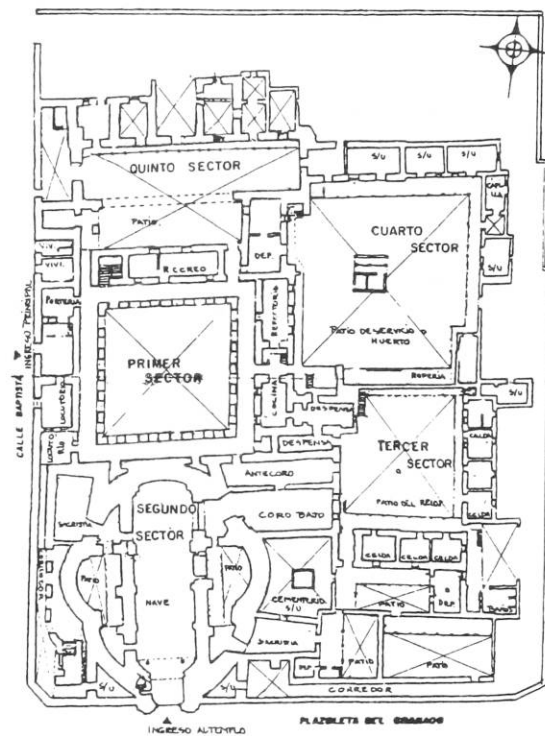
Del lado derecho, en el corredor Norte, se encuentran las gradas que conducen al segundo piso; siguiendo en orden encontramos *el Recreo* que sigue con su función original, con la diferencia que ha sido alterado con un muro que lo divide para crear un pequeño espacio utilizado como oficina para la Piora. El recreo es el único lugar visible del convento que tiene una importante pintura mural en sus cuatro muros.

También hay una habitación usada como *depósito*, misma que originalmente por sus características espaciales y de ubicación, consideramos que pudo haber sido el coro bajo de un templo que sufrió un desplome años después de ser edificado y del cual quedan restos de muros y algunas otras evidencias. Este ambiente también fue dividido en dos; en el segundo cuarto existe una importante muestra de pintura en el *plafond*, representando a Dios Padre. Según relatos de las hermanas, en esta habitación se armaba en Navidad el nacimiento para adorar al niño Jesús. Este espacio es un claro ejemplo de las diferentes historias que tiene un ambiente a través del tiempo.

Del lado Este del corredor se encuentra *el refectorio*, *la cocina* y los *depósitos* o *despensa*. Para acceder a estas habitaciones, se usa un pasillo en el que están también otras gradas más pequeñas que llevan al segundo nivel de las celdas. El pasillo conecta el patio del convento con otros sectores como el patio de servicio o



Figura 7. Patio Principal o del claustro.



Convento de Santa Teresa. Planta Baja.

huerto. Estos espacios siguen funcionando de la misma manera, pero no con la actividad y movimiento que tuvieron originalmente. Junto a la cocina, hay una pequeña habitación a la que se accede por el corredor principal y en la que no cabe una persona parada por su reducida altura; las monjas la llaman *ermita de la Merced* y en ella se encuentra una virgen recostada dentro de una

caja de vidrio; se puede apreciar que no ha sufrido ninguna modificación, excepto la puerta que al parecer fue cambiada pero hace mucho tiempo atrás. Ornamentando su ingreso lleva como recuadro una pintura mural, el cual representa tres corazones inflados y en llamas, que posiblemente representen el “Sagrado Corazón de Jesús”, o “Santa Teresa”, el corazón en llamas que representa “El amor divino”.

En el corredor sur se encuentra el ingreso al antecoro, dos depósitos producto del encuentro de los muros del templo polilobulado original y el muro recto del convento; en este corredor también se encuentra el ingreso al Locutorio, mismo que sirve de paso y comunicación de la planta baja con el segundo nivel.

### Segundo sector

Formado por el antecoro y el coro bajo en el que las monjas pueden participar de la liturgia diaria a través del gran vano protegido por la cancela metálica. El coro bajo está (ingresando a la nave del templo) al costado derecho, a la altura del presbiterio y altar mayor, el mismo posibilita la presencia de las religiosas a través de las rejas de hierro (que originalmente fueron de madera), sin ser vistas por la curiosa gente. Este sector también está formado por la nave del templo actualmente en uso, ingresando al mismo se puede acceder al llamado coro de los músicos que está sobre el sotocoro. Lo interesante de este sector es que contiene también los muros del templo polilobulado, mismos que al encontrarse o interceptarse con los de la nave exterior, se crean dos patios (uno a cada lado, con sus respectivos contrafuertes). El patio del lado oeste tiene acceso a la Sacristía por medio de una pequeña habitación que los comunica y en la que se guardan algunos santos olvidados; la gente puede acceder en algunas ocasiones a este patio donde se observan los magníficos muros curvos de la iglesia (que sufrieron dos aberturas de vanos para ser usados como baños). El patio del lado Este es totalmente inaccesible al público pues forma parte del sector de clausura, el mismo lleva un pequeño torno que casi no es usado. Por medio de este patio se puede acceder a una habitación (posiblemente usada antes como sacristía) que en la actualidad sirve para guardar ropa planchada y varios objetos. En este mismo sector, fuera de los gruesos muros, se encuentra un corredor largo y angosto formado por el muro que limita y separa al con-

vento con el mundo exterior que da a la calle Baptista (cubierto en un sector y libre en otro), y a manera de pasaje secreto comunica el patio del claustro pasando por el locutorio, subiendo por unas gradas al segundo nivel que llevan a las celdas o bien al coro alto.

### Tercer sector

Conformado por cuatro patios se accede a este sector de varias maneras. La más usada es a través del antecoro, el cual nos lleva al llamado *patio del reloj* (conocido así por tener en medio un pequeño reloj de sol; véase Figura 6). En su lado Norte existe un *corredor* angosto el mismo que nos conduce a un *Pequeño cuarto* en desuso desde donde se hacían repicar unas campanas que en la actualidad ya no se escuchan más. Sobre este corredor se encuentran unas escaleras de madera que nos conducen a un pequeño corredor en la planta alta. Del lado Este se encuentran *cuatro celdas*, dos en desuso, y las otras son ocupadas por las hermanas más ancianas que no pueden subir las gradas del claustro. Del lado Sur existe otro cuerpo de dos plantas, el cual estaba destinado a las novicias pero que en la actualidad se encuentra abandonado. A través de su *corredor* se accede a al *patio trasero del noviciado* en el cual se ubicaban los *baños*; por sus características se reconoce que fue una construcción posterior.

Por este mismo corredor se accede al *patio de las violetas* usado posiblemente para el cultivo de estas flores; en la actualidad es usado como un huerto en el que se cultivan algunas verduras. Por medio de este patio se accede al *cementerio*, donde las religiosas eran enterradas; sin embargo, la municipalidad de la ciudad prohibió las inhumaciones dentro del convento, por lo que tienen actualmente un mausoleo en el cementerio general, allí están los restos durante cinco años al cabo de los cuales son exhumados para luego depositarlos en el osario que se encuentra en el interior del cementerio del convento. El llamado *osario*, es como una “pequeña casita” en la cual como dijimos se depositan los huesos de las hermanas que murieron. El cementerio tiene como límite los muros de la iglesia polilobulada. El patio de las violetas tiene una habitación de la cual no sabemos su uso original y que hoy es usada como un depósito. Pasando este patio nos encontramos con otros dos de menor tamaño pero no de importancia, posiblemente se usaban para laborar velas, u otra actividad que

empleaba fuego a juzgar por las evidencias dejadas, tiene dos pequeños depósitos en los que se guardan varios objetos para el templo. El otro *patio* mucho más grande y usado seguramente como huerto, está abandonado y sirve en la actualidad para algunos cultivos; a través de este patio se puede acceder por medio de una rústica puerta a un *corredor* angosto, largo y descubierta, cuyo muro es también el límite del convento que da a la plazoleta del Granado; este pasaje nos conduce al techo del templo a través de unas extraordinarias escaleras y a los muros de la iglesia polilobulada que por su gran grosor son accesibles para caminar sobre ellos con tranquilidad.

#### *Cuarto sector*

En este sector se encuentra lo que era el *huerto*, en el que antiguamente se cultivaba la vid para la elaboración de vino y vinagre, en la actualidad es usado como *patio de servicio* ya que en el centro del mismo construyeron una pequeña *lavandería* y un *baño*. El resto de los ambientes de un solo nivel servían para la elaboración del vino; en la actualidad la mayoría están abandonados y otros sirven como depósitos; en el corredor Norte se instaló un horno rústico en el que elaboran dulces y refresco. En el ala Este del patio (que tiene corredores) estaba ubicada la *ermita del Señor de la Resurrección* que servía para realizar en ella retiros espirituales individuales tal y como la regla Teresiana lo pidió. En la actualidad su abandono es total.

Sobre este frente se encuentra una puerta que conduce a la continuación del terreno donde había un pequeño sector para la crianza de conejos, misma que lleva un empapelado muy deteriorado y en la actualidad ya no es usada más. En el muro del ala Sur se encuentran varias alacenas, que al parecer servían para guardar todas las prendas que eran lavadas ahí mismo. En este sector existe "una subdivisión del corredor en el que se observan unos pequeños hornos, desconocemos su uso pero creemos que sirvieron para laborar dulces y refrescos, este muro es el mismo que limita con el patio del reloj, el cual tiene una puerta que fue abierta para comunicar estos dos espacios.

#### *Quinto sector*

El último sector es el más deteriorado y abandonado del convento. Se accede a él través de dos corredores

del patio del claustro. Antiguamente existió aquí un templo que se desplomó años después de haber sido construido; de él quedan varias evidencias, como el muro norte en una altura no mayor a 5 metros en el que se observan unos vanos con remaques. A lo largo de estos muros, pero por detrás, tenemos *cinco habitaciones* las cuales están todas en estado ruinoso y no sabemos a ciencia exacta cuál fue el uso original, excepto de una que en la puerta de ingreso tiene inscrito el nombre de un pequeño oratorio; suponemos que el resto de los ambientes, unos más antiguos que otros sirvieron de sacristía y otras actividades; en su interior muchos tenían pintura mural que se ha perdido casi en su totalidad por el desplome de sus techos.

Otra evidencia de la existencia del templo son los tapiados. Uno está en el muro posterior del templo en el que se encuentran todavía las marcas de la caja o nicho central; en este mismo muro se abrió una puerta que conecta este patio con un ambiente del cuarto sector. El otro tapiado es el de un muro que correspondía al coro bajo ubicado en el primer sector, este vano de arco rebajado estaba en la parte posterior del templo, es decir, en el presbiterio tal y como se usa para la ubicación de un coro bajo de monjas de clausura. Otra evidencia son dos columnas de mayor tamaño adosadas a los muros, que al parecer eran las que formaban el arco toral del templo.

Actualmente lo que era la nave es un huerto con arboles frutales; a un costado iban unas gradas que fueron parcialmente demolidas y que comunicaban al Segundo nivel del claustro pero como las monjas vieron que no se usaban decidieron cortarlas. Lo único que queda en este sector del templo es el *sotocoro* (y una capilla en planta alta) en el ingreso, este espacio ha sufrido transformaciones con la construcción de un pequeño baño y el tapiado de la puerta de ingreso principal al templo; este espacio también nos conduce a otro depósito del que no sabemos su uso original.

Otra evidencia y tal vez la más importante es la fachada deteriorada del templo; la misma está en un *pequeño patio* y los transeúntes no pueden verla porque el muro del claustro la cubre. Antiguamente en este sector vivió gente, por eso es que se observan rústicas construcciones sin valor, así como una pequeña puerta que conduce a la calle.

### En planta alta. Primer sector

Corresponde al Segundo nivel del claustro donde se encuentran las celdas distribuidas en las alas Norte, Este y Oeste, en total son 21 celdas tal y como la orden lo establece, de las cuales ocho deben estar ocupadas y el resto se encuentran completamente vacías o han sufrido algunos cambios, como una que se convirtió en baño y otra que es un taller donde elaboran hostias.

En el sector Norte se encuentra una (la ermita) *de la Santísima Trinidad*, que es una evidencia de lo que fue parte de la iglesia desplomada que mencionamos anteriormente; la misma comparte, al igual que el sotocoro, la fachada deteriorada del templo. En su interior tiene pintura mural decorando el zócalo de los muros.

### Segundo sector

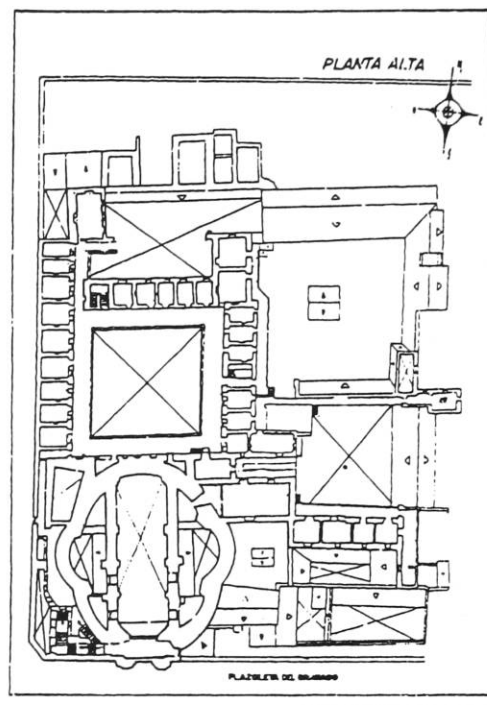
Está formado por un pequeño pasillo del lado Este que comunica con un *corredor* angosto y largo que conduce, sin lugar a duda, a uno de los sectores más interesantes del convento: hablamos de un pasillo más o menos amplio, que tiene como límite los muros de la iglesia polilobulada; su piso de tabique sigue la misma dirección de los muros curvos, sus muros blancos y el intenso ingreso de luz, le dan al lugar una calidad espacial única.

Por medio de este corredor llegamos al *coro alto*. En el caso del convento, el uso del coro alto es casi nulo porque las monjas deben comulgar diariamente y desde ese sector es imposible, sólo lo usan para ir a orar y estar en soledad; se puede acceder al mismo por la planta baja del mismo sector.

Sobre el ala Sur del corredor se encuentran unas gradas de madera que comunican a una habitación en desuso y de la cual no sabemos cuál fue su uso original; la misma nos conecta con el techo del antecoro, para luego ingresar a una habitación llamada *Capilla del Calvario*, que fue construida como producto de la dote de una monja. Esta capilla tiene una mampara de tela que cubre parte del muro del templo polilobulado; a ella se puede acceder por medio de una pequeña puerta, llevándonos a una especie de terraza que es parte de la iglesia polilobulada.

### Tercer sector

Compuesto por *tres celdas*, cuya fachada tiene pintura mural, que como la construcción, es más reciente que



Convento de Santa Teresa. Planta Alta.

el resto del edificio. En la última habitación dividida por una mampara de tela pintada, está lo que las monjas llamaron la *Capilla del Noviciado*, nombre que se encuentra inscrito en la cabecera de la puerta; su corredor tapiado hasta cierta altura comunica con otro similar en el que se ubican las escaleras que llevan al patio trasero; en este sector también se encuentra un pequeño depósito sin mayor detalle.

### Cuarto sector

Conformado por dos pasillos, el primero más angosto, nos conduce a los baños que las monjas utilizaban, mismos que están considerablemente alejados de las celdas, también se puede acceder a éstos por medio de unas gradas en el patio del reloj. En la actualidad este sector se encuentra abandonado.

El segundo pasillo comunica las celdas del lado Este del convento con el patio de servicio, estas celdas son las únicas que tienen dos puertas, las traseras son usadas también como ventanas.

El cuarto sector, donde se elaboraba el vino, no tiene planta alta, y para un mejor estudio se incluyó una capilla de la Santísima Trinidad en el primer sector.

## Comentario final

Para concluir, creemos que no está de más recalcar la gran importancia que tiene este inmueble como patrimonio de la nación y, sobre todo, como un testimonio vivo de la genialidad y esfuerzo de sus constructores, de la motivación que impulsó su edificación, y el rol que desempeñó y desempeña en la actualidad para sus habitantes y el resto de la ciudad de Cochabamba.

Tenemos la plena convicción de que este inmueble merece una mejor suerte que la que sufre hoy en día; las monjas que todavía viven allí poco pueden hacer frente a los graves deterioros que sufre en la actualidad por la falta de recursos económicos, y que se van incrementando con el paso del tiempo. El abandono de las autoridades, los pocos o erróneos esfuerzos que se han hecho para recuperarlo es alarmante; por lo tanto, creemos que cualquier esfuerzo para conservarlo es bueno, siempre y cuando esté enfocado a recuperar todo el conjunto arquitectónico así como su contexto.

## Bibliografía

- BUSCHIAZZO, Mario (1952). "Plantas curvas barrocas americanas". En *AAIA*, No. 5, Buenos Aires.
- CABALLERO, Geraldine B. de, Mercado M. Rodolfo (1986). *Monumentos Coloniales Cochabamba*. La Paz Bolivia. IIA. UMSS:CBBA. Escuela de Artes Gráficas Don Bosco.
- COMISION Nacional de Arte Sacro (1969). *La Iglesia y el Patrimonio Cultural de Bolivia*. La Paz Bolivia. Ed Don Bosco.
- GISBERT Teresa y José de Mesa (s/f). *Monumentos Coloniales de Bolivia*. La Paz. Bolivia.
- (1978). *Monumentos de Bolivia*. La Paz Bolivia. Ed Gisbert y CIA. S.A.
- (1997). *Arquitectura Andina*. La Paz Bolivia. Imprenta Don Bosco.
- JIMENEZ, Rocha Enrique (1987). *Informe del Arzobispado de Cochabamba sobre el monasterio de las carmelitas de Santa Teresa*. La Paz Bolivia. Cbba.
- MARCO, Dorta Enrique (1951) *Cartagena de Indias, su ciudad y sus monumentos*. Sevilla, España.
- (1952). "Iglesia del siglo XVIII en Bolivia". En *AAF*, No. 4, Sevilla, España.





# La Catedral de Durango

María Angélica Martínez Rodríguez

Universidad  
de Durango

"...esta el edificio contanta Magd. y grandeza que puede contarse en el numero de los maiores y mejores de estos Reynos".<sup>1</sup>

El Cabildo y el obispo de Durango, que dirigían estas palabras al Rey de España el 13 de marzo de 1652, y nosotros, los actuales duranguenses, poseemos una imagen común, entrañable, que ha trascendido en el tiempo: la de nuestra Catedral formada paulatina pero incesantemente a lo largo de tres siglos y que nos provoca el mismo sentimiento de admiración.

Cabría pensarse que en un medio como el duranguense de los siglos XVII y XVIII, clausurado, reducido y problemático, la función social del monumento debería verse notablemente disminuida y que la arquitectura ornamentada o monumental tendría un escaso desarrollo. Y, sin embargo, no es así. En Durango se advierte por todas partes el impulso monumental (véase Figura 1).

Como sucedía en otras ciudades fronterizas y del llamado camino de la plata, las dificultades parecen haber creado un mayor sentido comunitario: Durango —los duranguenses—, conscientes de su título de ciudad, deseaban enorgullecerse de su alameda, sus plazas, sus edificios administrativos, sus fundaciones religiosas.

Los edificios que se destinan al culto representaban indudablemente a la orden e institución religiosa que los promovía; pero sobre todo eran una ofrenda a Dios, y a la urgencia por crear una buena imagen pública se sobreponía una necesidad de entrega y piedad.

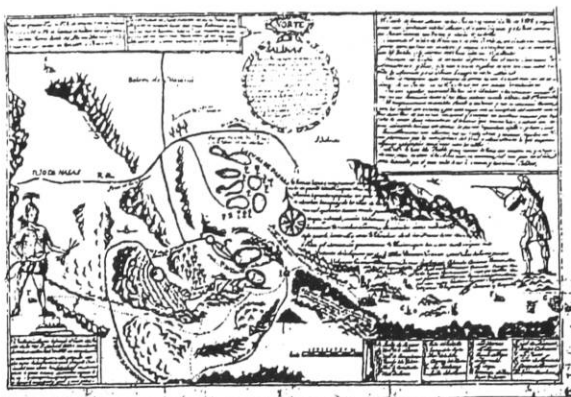
Por eso el templo, en su arquitectura, requiere un tratamiento especial que suele prodigarse en decoración, sin llegar nunca a considerarse como *excesivamente ornamentado*,<sup>2</sup> pues las exageraciones en este campo son desconocidas, como lo señalaba Fray Felipe Cadena, un cronista de la época: *si acaso en el culto y la piedad hay extremos*.<sup>3</sup>

La figura de la Catedral de Durango, admirable y a la vez diversa en sus formas, es una imagen de lo que era el reino de la Nueva Vizcaya durante el

1. AGI, Guadalajara 63, *Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*, Fecha Doc. 13 de marzo de 1652.

2. Cfr. Gombrich, E. H., *El Sentido del Orden*, Barcelona, 1980, p. 44.

3. Fray Felipe Cadena es autor de la *Breve descripción de la Noble ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala*, publicada en 1774, Cfr. Ávalos Austria, G. A., *El retablo guatemalteco, Forma y expresión*, México, 1988, p. 20.



**Figura 1.** AGI, Estampas, México 410 Ter, Referencia: Guadalajara 497. Mapa de los Pueblos y Lugares de Saltillo, Parras, Alamo, Hornos y Cuencamé, de la Intendencia de Durango (Nueva Vizcaya). Remitido por Don Francisco Varela Bermúdez Subdelegado de Parras, con expediente sobre las salinas inmediatas al pueblo del Alamo, al Intendente de Durango y enviado por éste con carta de 1º de Junio de 1787.

virreinato y la entidad, durante la época independiente.

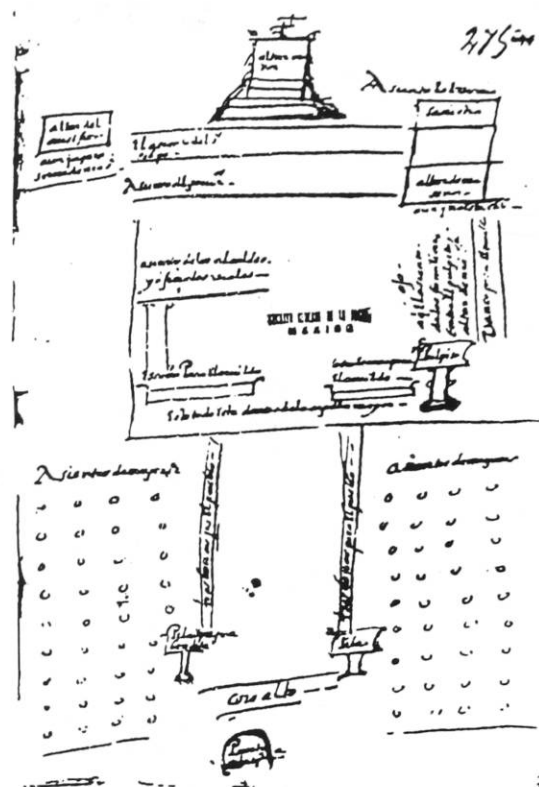
En sus piedras talladas, ornamentos y pinturas se advina la sensibilidad de los artistas y arquitectos, de sus cuadrillas de obreros, canteros, albañiles y pintores, formados de castas diversas. El edificio de la Catedral de Durango evoca una canción popular de mulatos, criollos e indios, una poesía culta de enérgicos claroscuros, y la atmósfera fina y pálida del neoclasicismo.

Con este espíritu fue construido el actual edificio de la Catedral de Durango aproximadamente entre los años de 1695 y 1787. En el siglo XIX sufrió transformaciones importantes que le han dado su actual aspecto. Aunque su historia podría remontarse a los tiempos de la formación de la villa, antes de la fundación del obispado: la parroquia dedicada al Apóstol San Mateo y más tarde a la Asunción de la Virgen, ya existía en el mismo lugar en el que se encuentra nuestra Catedral.<sup>4</sup> Un recorrido por todo el edificio es un repaso por la historia de su construcción.

4. Cfr. Saravia, A. G., *La Catedral de Durango*, México, 1950, p. 8.

5. AGN, Inquisición, Vol. 302, Fs. 275; *Catálogo de Ilustraciones*, Tomo 9, núm. 4863.

6. AGI, Guadalajara 63 N° 2, Años 1631-1639. *Obispo Alonso Franco y Luna. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*, Fecha Doc. 24 de febrero de 1634.



**Figura 2.** Dibujo del primer templo de la villa de Durango.

Desde el año de 1623, cuando se extiende el acta formal de erección del obispado, encontrándose a su cabeza Fray Gonzalo de Hermosillo, no se pudo hacer mucho para la mejora de la iglesia parroquial. La antigua parroquia de la Asunción de la Virgen y en ese momento nueva Catedral, era un edificio de adobes y cubierta de paja.

Un dibujo de ésta, fechado hacia 1614<sup>5</sup> (véase Figura 2), presenta una iglesia de una sola nave donde las bancas para el pueblo y los asientos de mujeres ocupaban la planta rectangular; el coro alto, estaba ubicado sobre la única puerta; y en el extremo opuesto, la capilla mayor albergaba el altar mayor y otros dos altares (del *Crucifijo* y de *Nuestra Señora*), así como los escaños para el Cabildo, los asientos de las demás dignidades, el púlpito y, al fondo, la sacristía. El corto servicio de esta primera catedral, lo formaban pocos ministros: los capitulares, un sacristán y un par de indios cantores.<sup>6</sup>

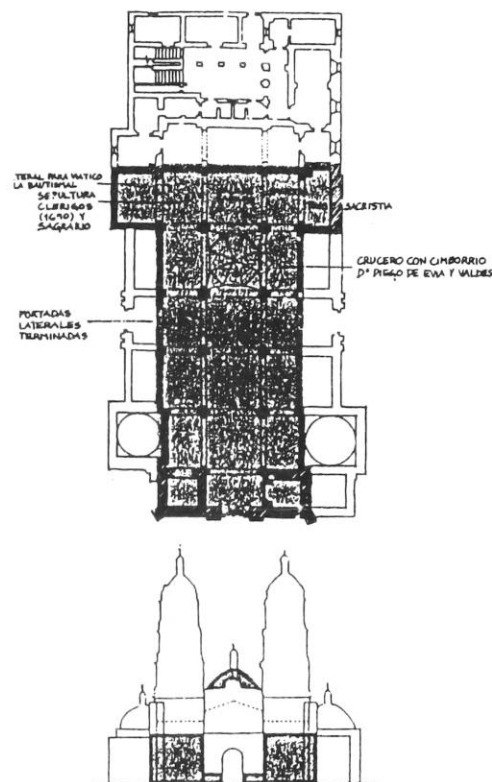
En las celebraciones de la víspera del Corpus Christi del año de 1634, un cohete cae por accidente sobre la cubierta de paja destruyendo el templo.<sup>7</sup> El edificio nuevo que después se construiría, de larga y accidentada historia, conformaría nuestra actual Catedral.

Su esquema catedralicio de tres naves, más dos crujías laterales ocupadas por tres capillas a cada lado y las dos entradas de los costados, comparte una organización espacial común a otros templos de estas latitudes. Si bien algunos autores han apuntado cierta intención en las proporciones de algunos templos novohispanos,<sup>8</sup> —un tema manejado por tratadistas del XVII, como Simón García<sup>9</sup>—, la Catedral de Durango, dada su antigüedad, no posee un proyecto totalmente unitario, ni parece mantener un propósito en sus relaciones numéricas ni proporciones.

No obstante, la primera traza de la catedral poseía una clara intención de configurarse como tal, es decir, de acuerdo a cánones establecidos, según notificaba al Rey el obispo Franco y de Luna en abril de 1635 detallando el costo y la forma del templo: ... *conforme a su traza dicen los Maestros que costara setenta mill pessos, haciéndola Como se hace de tres naves en forma de Cathedral...*<sup>10</sup>

Esta iglesia *de tres naves en forma de cathedral* es el preámbulo de la Catedral del siglo siguiente. La planta queda prácticamente definida en esta primera etapa, en un edificio de cubierta de madera de tijera y de vigas planas (véase Figura 3). Se desconoce su autor, sin embargo, se sabe que Simón Xorxe fue el maestro mayor de la obra desde 1636. Negros, mulatos, *mulatillos*, indios del Tunal, e incluso, los fieros xiximes,<sup>11</sup> de todo tipo de estados, desde caciques hasta esclavos figuran como albañiles, canteros, oficiales y peones de su cuadrilla.

El siguiente obispo, desde 1639, don F. Diego de Evia y Valdés, consideró que la Catedral *esta levantada sin*



**Figura 3.** Catedral de Durango. Primera etapa de construcción. Años 1635-1692.

*siencia*,<sup>12</sup> por lo que era preciso modificar el antiguo proyecto.<sup>13</sup> Para ello contacta a Pedro Gutiérrez Atarren, presbítero y maestro alarife, al que se le puede encontrar en Durango al menos desde febrero de 1641. Pedro Gutiérrez desempeñaba trabajos importantes en la ciudad de México relacionados con obras eclesiásticas; figura trabajando junto a Juan Losano de Balbuena, ingeniero mayor del Rey y maestro mayor de las obras

7. AGI, Guadalajara, 63, N° 2, Años 1631-1639. *Obispo Alonso Franco y Luna. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*, Fecha Doc. 8 de abril de 1635. AGI, Guadalajara 63 N° 2. *Op. cit.*, 12 de octubre de 1634. AGI, Guadalajara, 230, L. 2. *Respuesta al obispo de la nueva Vizcaya*. Fol. 560-561. Fecha Doc. 8 de octubre de 1635.

8. Cfr. Benitez, R., *Las Catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*, México, 1934.

9. Cfr. García, S., *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos, Conforme a la medida del Cuerpo Humano...*, Salamanca, 1681,

facsimil, Valladolid, 1991.

10. AGI, Guadalajara 63 N° 2. *Op. cit.*, 8 de abril de 1635.

11. AHAD-6, Exp. 405-438, Años de 1636 y 1657.

12. AGI, Guadalajara 63 N° 3, Años 1640-1653. *Obispo F. Diego de Evia y Valdés. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*. Folios 50-299, Fecha Doc. 8 de septiembre de 1640.

13. AGI, Guadalajara 63 N° 3. *Op. cit.*, 13 de marzo de 1652; AGI, Guadalajara 63. *Transcripción de documento del libro Capitular de los actos de Cabildo*. Fecha Doc. 12 de marzo de 1652.

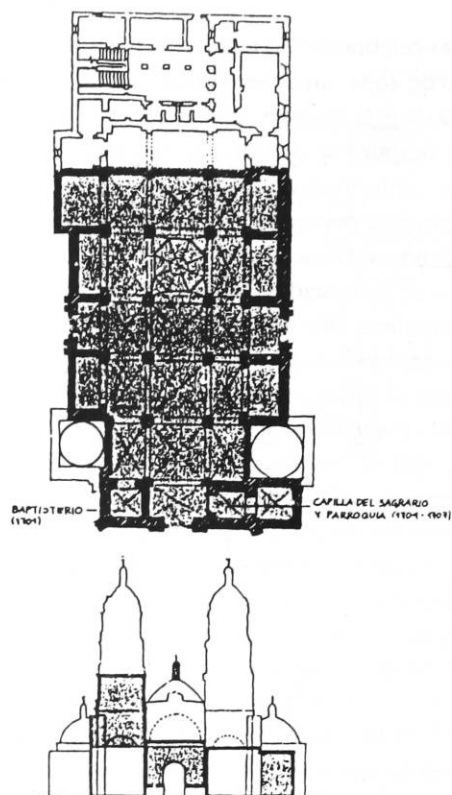
del palacio, y junto a Luis de Trasmonte, maestro mayor de la Catedral de México.<sup>14</sup>

El alarife dispuso la construcción de un crucero y cimborrio, conservando la tijera para la nave principal y vigas llanas para las laterales. En marzo de 1652 el crucero del templo ya se hallaba terminado, sus dimensiones, 12 por 29 varas, son las mismas que el ancho actual de las tres naves sin las capillas construidas posteriormente.

La obra, que se dejaría preparada para el futuro abovedamiento de la nave, presentaba un esquema piramidal siguiendo el tipo de cerramiento introducido por Juan Gómez de Trasmonte en la década de los treinta en la Catedral de México (antes Claudio de Arciniega había proyectado una iglesia de salón) y que conocería bien Pedro Gutiérrez Atarren.

Las frecuentísimas tormentas eléctricas que se desatan en Durango y que motivaron la jura de Santa Bárbara como patrona de la ciudad, provocaron la destrucción, en agosto de 1682,<sup>15</sup> del cimborrio y daños en las cubiertas. El obispo don Bartolomé García de Escañuela mandó repararlas al maestro Pedro Pablo que trabajaba en la Parroquia de Sombrerete. Sin embargo, los daños eran serios. La fábrica de la Catedral despide el siglo con una intervención radical por iniciativa del obispo don García de Legaspi, quien manda traer de la ciudad de Guadalajara al maestro arquitecto Mateo Núñez acompañado por dos oficiales de albañilería; Joseph de la Cruz, originario de Guadalajara y Francisco de la Cruz, originario de la ciudad de Puebla<sup>16</sup> (véase Figura. 4).

Mateo Núñez decide la recimentación del edificio y modifica la planta original ensanchándola y añadiendo una crujía para las capillas laterales. Propone una cubierta de bóvedas de arista siguiendo una composición de tipo basilical, a tono con las últimas tendencias experimentadas en la Catedral metropolitana. Mateo Núñez permanece en Durango por lo menos hasta el año de 1696.<sup>17</sup> Simón de los Santos, maestro de carpintería, y el ya citado, Joseph de la Cruz, continuaron con las obras.



**Figura 4.** Catedral de Durango. Segunda etapa de construcción. Años 1692-1715.

La traza de la iglesia se mantuvo con algunas modificaciones posteriores como la extensión de las naves laterales alrededor del altar, para las *procesiones claustrales*, realizada durante el obispado de don Pedro Tapis, en 1721. Actualmente esta prolongación está clausurada (véase Figura. 5).

Entre los años de 1738 y 1744 el obispo don Martín de Elizacoechea, que había sido Deán de la Catedral de México antes de ocupar su puesto en el obispado de Durango, renueva el templo modificando el esquema

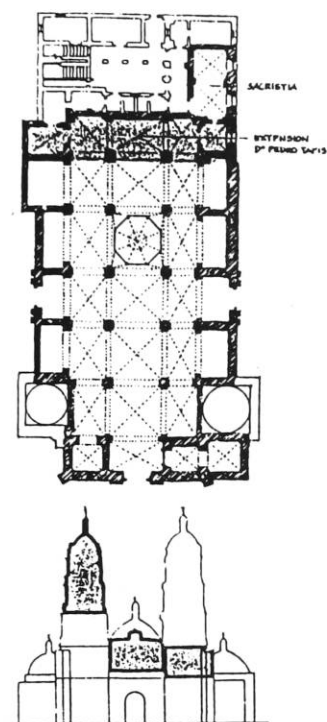
14. AGN, Bienes Nacionales, Vol. 1803, Exp. 9, Fs. 12v-13. AGN, Reales Cédulas Duplicadas, Vol. 14, Exp. 197, Fs. 150-150v.

15. AGI, Guadalajara 63 N° 8, *Certificado de Don Francisco del Morón, Presbitero secular de la visita que se hizo por su Ilma.* Fecha Doc. 12 de febrero de 1688.

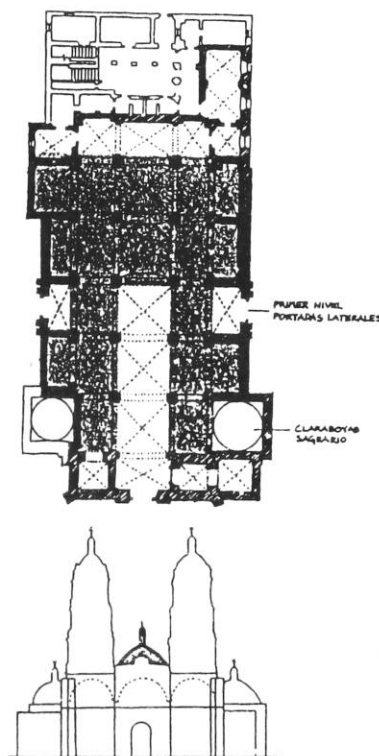
16. AGI, Guadalajara 64, *Cartas y expedientes sobre la fábrica material*

*de la Iglesia de Durango.* Fecha Doc. 11 de noviembre de 1695, 12 de noviembre de 1695.

17. Documentos de la Biblioteca Nacional, Archivo Franciscano, publicados en Bargellini, C., *La Arquitectura de la Plata*, México, 1991, pp. 182-184.



**Figura 5.** Catedral de Durango. Tercera etapa de construcción. Años 1715-1737.



**Figura 6.** Catedral de Durango. Cuarta etapa de construcción. Años 1738-1762.

basilical de la iglesia por uno de tipo salón, con la elevación de los pilares de orden toscano y de las seis bóvedas laterales a la altura de la principal; un esquema diferente al de las catedrales de México y Puebla, pero presente en otros templos como el de Guadalajara. También se construyen un nuevo cimborrio, los arcos de las capillas laterales y se ilumina el templo con aberturas practicadas en el cimborrio y portadas (véase Figura 6).

Al maestro arquitecto encargado de estas obras se le pagaba salario para trabajar en la iglesia de Chihuahua y al parecer radicaba en Zacatecas.<sup>18</sup> El único nombre que se menciona en otras actas de Cabildo de estos años, es el del *Maestro Don Miguel*.<sup>19</sup>

18. Según se puede sospechar por un pago para que conduzca a su esposa desde esta ciudad a Durango, ACD, *Libro Capítular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, Fol. 181, 26 de enero de 1740.

Por otra parte, hacia esa época, el arquitecto que se encontraba trabajando en la Catedral de Chihuahua era Antonio de Nava, según se desprende de la inscripción del tercer cuerpo de su portada.

Sobre el formidable bloque desnudo que presentan en fachada las naves, las capillas bajas y la caña de las torres, se aplica la portada principal; ésta luce como una colgadura recamada de labores en relieve. Las fachadas laterales concentran también toda su decoración en sus dos portadas, gemelas en composición, que acogen con moderación el aderezo profuso del dieciocho, pero nunca llegando a la ampulosidad capitalina o propia del centro del país (véase Figura 7).

19. ACD, *Libro Capítular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, Fol. 175, 18 de diciembre de 1737; ACD, *Libro Capítular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, 10 de mayo de 1743.



Figura 7. Catedral de Durango. Fachada principal.

El efecto decorativo de las portadas resultaría aún más llamativo junto a los muros estucados, como se puede apreciar en algunas fotografías antiguas de la Catedral.<sup>20</sup>

La portada principal de la Catedral es una simbiosis de dos composiciones, que corresponden a dos etapas de construcción diferentes; un primer cuerpo, a manera de arco de triunfo, apegado a los cánones clásicos de la arquitectura de mediados del diecisiete en la parte inferior y una portada superpuesta, con ventana coral en el centro, común en las fachadas mexicanas del dieciocho (véase Figura 8).

Simón Xorxe, maestro de obras de la Catedral hacia 1652, sentaría las bases de la primera portada principal; la cons-

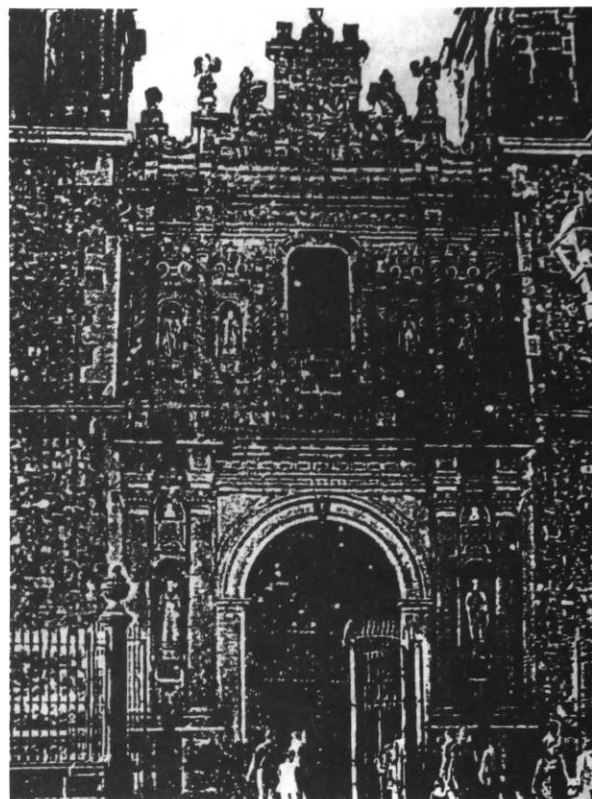


Figura 8. Catedral de Durango. Portada principal.

trucción, realizada después de la visita del presbítero Pedro Gutiérrez Atarren, es posible que siguiera alguna traza de este alarife capitalino. Pedro Gutiérrez Atarren, quien figura en unos documentos con los títulos de maestro mayor de la Nueva Vizcaya y en otros de la Nueva Galicia, adoptaría el lenguaje clásico de las portadas de la Catedral de México, modelo oficial para la arquitectura novohispana de la segunda mitad del siglo XVII. En la Nueva Galicia también, la Catedral de Guadalajara, vinculada históricamente al obispado duranguense, tomaría el mismo modelo capitalino, según se aprecia en los dibujos conservados de las fachadas del año 1689.<sup>21</sup>

Se sabe que la obra no fue terminada, alcanzando solamente *estado y medio de altura*.<sup>22</sup> Más tarde, hacia

20. ACD, Libro CLX, *Libro cuaderno en que consta el costo del estucado de Catedral*, Año de 1758.

21. Cfr. Palacio y Basave, Fray L.R. de, *La Catedral de Guadalajara*, Guadalajara, 1948.

22. Estado. Medida tomada de la estatura regular de un hombre, de la cual se suele usar para medir las alturas, ó profundidades. *Statura hominis*. Cfr. *Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española*, Madrid, 1791.



1695, con la llegada de Mateo Núñez, se prosiguen las obras de la portada. Se continuaron los pilares con acanaladuras, basándose en las piedras que ya existían desde mediados de siglo, dando seguimiento al tema del clásico frontis. La composición de la Catedral de Guadalajara, de corte clásico, y el convento de Santa Teresa en Guadalajara, del que se conoce que Mateo Núñez fue maestro mayor,<sup>23</sup> revelan a la arquitectura tapatía como el otro modelo de la duranguense.

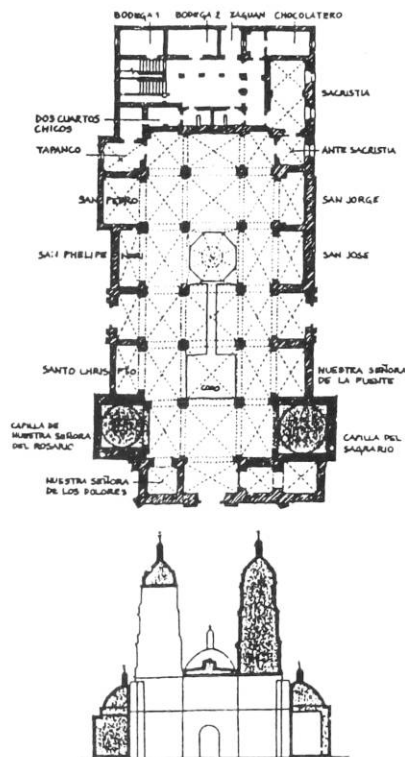
La decoración del cuerpo superior de la portada, más rústica que la del inferior, no repite los motivos ornamentales, confirmando la distinta autoría de los dos cuerpos.

El maestro carpintero Simón de los Santos trabajó, en 1699, en el sotabanco, es decir, en la parte situada encima de la cornisa del primer nivel de la portada.<sup>24</sup> La carpintería, en el mobiliario y en la retabística, provee el modelo de los balaustres que aparecen en relieve adornando los pedestales de las columnas; una solución también vista en los pedestales de la Catedral de Zacatecas.

Joseph de la Cruz concluye la obra del nivel superior hacia 1721; ésta no presentaba originalmente el hueco de una ventana coral, sino un nicho con la imagen de la Limpia Concepción de Nuestra Señora.<sup>25</sup> y como remate, en el tercer cuerpo, las Armas Reales talladas en piedra.

Los enriquecimientos del segundo nivel acusan la influencia de fuentes diversas, en una afanosa búsqueda de adornos que llenaran los vacíos y decorasen todos los elementos de los órdenes sin llegar a parecer excesiva debido a la planeidad del relieve.

El maestro arquitecto Nicolás Morín es el autor de la ventana coral y del remate de la portada, realizados en 1787.<sup>26</sup> En estas obras Morín se limita a introducir motivos afrancesados como novedades decorativas (véase Figura 9).



**Figura 9.** Catedral de Durango. Quinta etapa de construcción. Años 1762-1787.

La antigua disposición de la fachada con una imagen de la Virgen en el centro explica su programa iconográfico que sería muy similar al de un retablo, con un "tema" principal, la Inmaculada Concepción de la Virgen María, rodeada de imágenes de santos<sup>27</sup> (véase Figura 10).

A ambos lados de la entrada principal están representados los apóstoles San Pedro y San Pablo, los pila-

23. Según De la Mota y Padilla, *Cit.* Tovar de Teresa, G., *México Barroco*, México, 1981, 217. *Cfr.* Bargellini, C., *La Arquitectura de la Plata*, *Op. cit.*, p. 127.

24. El testimonio del propio De los Santos informa que se ha hecho en parte la portada para estribo de la obra. Documentos de la Biblioteca Nacional, Archivo Franciscano, publicados en Bargellini, C., *La Arquitectura de la Plata*, *Op. cit.*, pp. 182-184.

25. AGI, Guadalajara 206, *Carta al Rey donde se da cuenta de lo que se ha ejecutado y fabricado en la Iglesia Catedral*, Fecha Doc. 25 de

febrero de 1721. Es probable, como ya han apuntado otros estudios, que la imagen sea la misma Virgen María, que actualmente se halla en la azotea de las oficinas de la Catedral. *Cfr.* Bargellini, C., *La Arquitectura de la Plata*, *Op. cit.*

26. AHAD-90, Exp. 106.

27. Como Catedral del Obispado de Durango, en octubre de 1657, se hizo en ella el juramento de la advocación a la Pura y Limpia Concepción de la Virgen. AGI, Guadalajara 63. *Testimonio dado por Melchior Xuares, Escribano Real*. Fecha Doc. 20 de agosto de 1658.

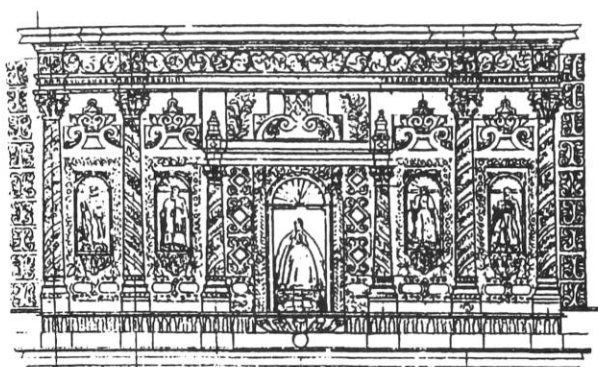


Figura 10. Restitución hipotética. Segundo nivel de la portada principal de la Catedral de Durango. Joseph de la Cruz, h. 1721.

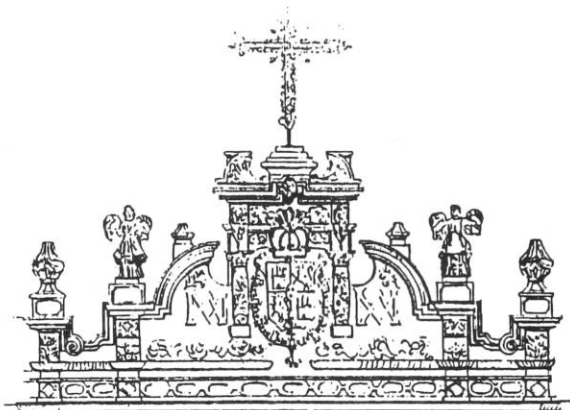


Figura 11. Restitución hipotética. Remate de la portada principal de la Catedral de Durango. Nicolás Morín, h. 1787.

res básicos sobre los que se asienta la doctrina y la iglesia. En el segundo nivel, acompañando la imagen que hubo de la Virgen María, los padres de María, Santa Ana y San Joaquín manifiestan el carácter sobrenatural de la concepción de la Purísima. En los extremos, a la izquierda, San Juan Bautista se representa vestido con pieles y llevando una larga cruz en una de sus manos y un libro en la otra; a la derecha, San José, patrón de los padres de familia, se representa ofreciendo a su Hijo.

28. AHAD-68, Exp. 103, *Varios Papeles sobre obras de la Catedral en el Panteón Torres Campana, Pirámide, y Construcc<sup>ón</sup> del Pozo de la Nieve...*, 20 de diciembre de 1764.

En el remate de la portada principal aparece el escudo que se usó en la época del Imperio de Iturbide —un águila sobre un nopal rodeado de banderines y otros objetos bélicos—, enmarcado por un par de pequeñas columnas corintias adornadas con las palabras *Plus Ultra*, pertenecientes al escudo real de Carlos V, sustituido después de la Independencia (véase Figura 11).

En la ejecución de las portadas laterales se distinguen también dos intervenciones diferentes, que corresponden a los cuerpos inferior y superior (véase Figura 12). La atribución del diseño del cuerpo inferior de las portadas laterales es incierta: *Don Miguel* o *Antonio de Nava* figuran como sus posibles autores en las obras realizadas entre 1738 y 1741. Las noticias sobre Antonio de Nava, y su intervención contemporánea en la portada principal de la Catedral de Chihuahua, así como el vocabulario formal empleado, inclinan a establecer una relación formal y una autoría o intervención más que posible.

El maestro alarife Pedro Huertas se encarga de la conclusión de las portadas laterales en 1764.<sup>28</sup> La abigarrada ornamentación testimonia el diseño de un arquitecto poseedor de un amplio repertorio ornamental, así como su culta formación junto a maestros de primera fila. Las superficies entre los intercolumnios se llenan con ristas decorativas, similares a las empleadas por el mismo autor en la Casa del Conde de Súchil, resultando un tanto inarticuladas (véase Figura 13). Sin embargo, el diseñador resuelve con soltura; ello hace suponer que posee fuentes cercanas.

Los santos y vírgenes que aparecen en las portadas laterales obedecen a devociones menores que acompañan a la mayor (la Virgen María), con patronos de la ciudad o auxiliadores en graves necesidades, enfermedades y apuros de los vecinos del Durango colonial.

En la portada lateral oriente están representados, en el cuerpo inferior a la izquierda, San Mateo como Evangelista, al que recientemente se le ha añadido el ángel que suele acompañarle como la prueba de la visión espiritual. A la derecha se encuentra representado San Marcos, también con su evangelio y una graciosa interpretación del león alado.

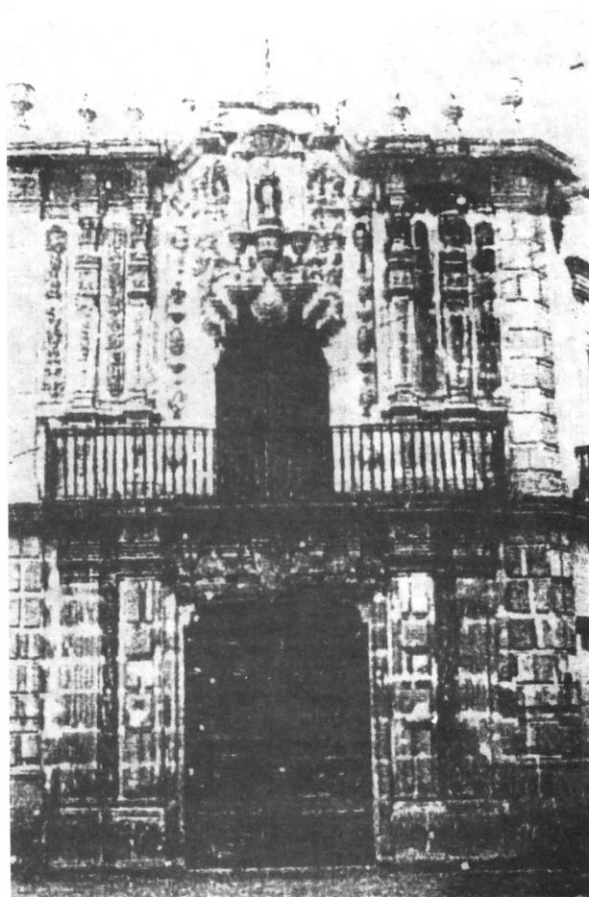
En el cuerpo superior, a la izquierda, Santa Bárbara con su emblema la torre, donde la encerró su padre para asegurar su virtud; a la derecha, Santa Petronila, que sostiene un recipiente con alimentos, en lugar de las



**Figura 12.** Catedral de Durango. Portada lateral oriente.

llaves de San Pedro con las que tradicionalmente se le representaba por creerla hija del Santo.

En la portada lateral poniente aparecen, en el cuerpo inferior, los otros dos Evangelistas: San Juan y San Lucas, a izquierda y derecha respectivamente. El primero se representa como un joven y lleva sus insignias tradicionales: el águila, símbolo de la inspiración divina y el libro de su evangelio; el segundo, San Lucas acompañado de un toro. En el cuerpo superior se halla San Jerónimo con su león, compañero inseparable, al que según la leyenda había curado; de acuerdo a la iconografía se le representa vestido de cardenal, con la indumentaria eclesiástica de la época. A la derecha se encuentra representado San Jorge, soldado mártir, famoso por haber liberado a Inglaterra de un feroz dragón, que se representa a sus pies. Se le invocaba contra las plagas y en Durango se le nombró patrono de la ciudad en 1749, para prevenir la plaga de alacranes que con frecuencia se abatía sobre la ciudad.<sup>29</sup>



**Figura 13.** Casa del Conde de Súchil.

En los frisos de ambas portadas, alternando entre motivos vegetales, se ha dispuesto una letanía, una serie de símbolos marianos de la iconografía de la Virgen como *tota pulchra*, completamente hermosa. Los remates de las dos portadas laterales son iguales. En el centro se repiten los símbolos marianos que coronan el monograma de Ave María; a los costados se lee la inscripción: *Ecclesiae novae cantabriae capitulum*.<sup>30</sup> Una corona y las insignias del obispo, un capelo, un sombrero de copa baja y redonda y alas muy anchas,

29. ACD, *Actas Capitulares*, Rollo 2, Fols. pp. 32-44.

30. El título de la Nueva Cantabria para el Reino de la Nueva Vizcaya es utilizado por don Pedro Tamarón y Romeral en su *Demostración del Vastísimo Obispado de la Nueva Vizcaya*. AGI, Guadalajara 556, *Demostración del Vastísimo Obispado de Durango*. Fecha Doc. 13 de marzo de 1765.

z los que penden cordones rematados por seis bor-  
s, completan el conjunto.

Entre los sencillos volúmenes de la iglesia destacan  
s airosas torres que son todo un éxito en su composi-  
ón. La disposición en tres cuerpos de cantería labrada,  
oyados sobre una caña de tratamiento más bien llano,  
í como sus esbeltas proporciones, sentarían un prece-  
nte en la arquitectura de la zona. Las torres de la Cate-  
al de Chihuahua las seguirían en su diseño, depurando  
modelo y consiguiendo un aspecto todavía más efec-  
a con una progresiva reducción de proporciones y un  
alonamiento más marcado. El diseño de las torres de  
s cuerpos se debe a Joseph de la Cruz, quien plasma el  
delo en la torre poniente, concluida hacia 1721<sup>31</sup> (véase  
ura 14). El remate y cupulín de ambas torres son obra  
arquitecto Nicolás Morín, encargado de la conclusión  
la torre oriente y remate de la portada principal, entre  
4 y 1787. Se conoce que Nicolás Morín es el autor del  
blo mayor de la Catedral de Chihuahua y de la parro-  
a de Santa Eulalia; interviene en obras de remozamien-  
le las fachadas de la Catedral chihuahuense.<sup>32</sup>

as torres se adornan con herrería del siglo XVIII.  
i cuando podían encontrarse centros en el virreinato  
no Puebla donde se trabajaba bien el hierro desde  
cipios del siglo XVII),<sup>33</sup> consta que entre mayo de  
y junio de 1722 don Francisco de Ugarte envía a  
ango la herrería de la torre, la balconería, una Cruz  
a veleta importados de Sevilla.<sup>34</sup> El maestro Nicolás  
al de Puga se encargaría de instalar los veinticuatro  
ones *Boleados* para la torre y demás herrería traída  
iera, según el Auto y *vista de ojos* de 1715.<sup>35</sup>

i cruz y la veleta, que hoy se encuentran coronan-  
l remate de la portada principal, ostentan el típico  
jo de la forja artística sevillana de finales del siglo  
de manera similar al modelo más reconocido de  
ipo de trabajo la *Cruz de las Sierpes* o de la *Cerra-*  
de Sevilla, la cruz duranguense está trabajada so-  
na barra de sección rectangular y sus adornos,



**Figura 14.** Catedral de Durango. Torre poniente.

enfáticos y redundantes en curvas, roleos y volutas (véa-  
se Figura 15).

Al exterior el atrio de la Catedral se cerraría con una  
barda de cantera y barandal de hierro; estas obras junto

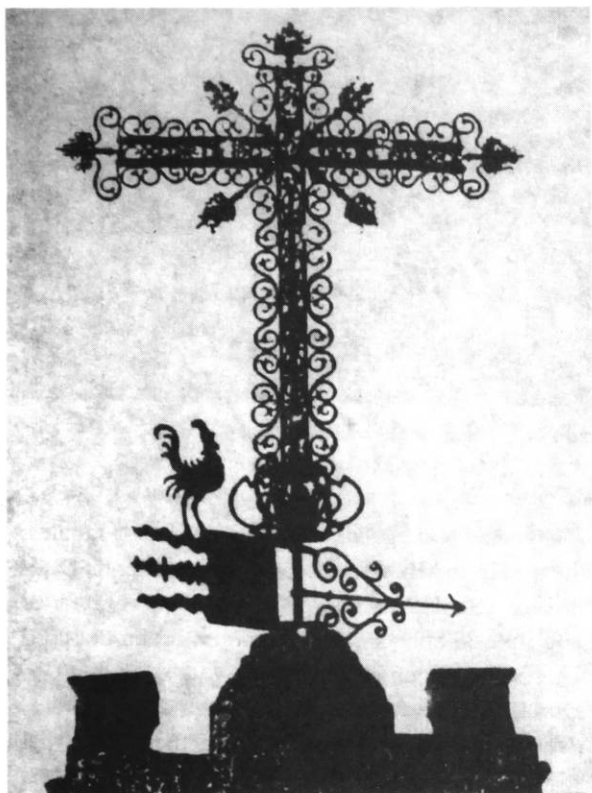
il, Guadalajara 206, *Carta al Rey donde se da cuenta de lo que  
jecutado y fabricado en la Iglesia Catedral*, Fecha Doc. 25 de  
de 1721.

. Villegas, V. M., *Valenciana y el Churrigueresco*, Guanajuato,  
80D; Bargellini, C., *La Catedral de Chihuahua*, México, 1984,  
77, 87-89.

33. Cfr. Romero de Terreros, M., *Las Artes Industriales en la Nueva  
España*, México, 1982, p. 55.

34. AHAD-14, Exp. 358, 15 de noviembre de 1724.

35. AGI, Guadalajara 208, *Relaciones y Auto de lo que se ha de  
fabricar en la Iglesia Catedral*, Fecha Doc. 6 de febrero de 1715.



**Figura 15.** Catedral de Durango. Cruz y veleta de la portada principal.



**Figura 16.** Casa del Ayuntamiento. Fotografía antigua.

con el pavimento de cantera se terminaron el 13 de junio de 1897, día de la consagración de la Iglesia Metropolitana por el Sr. Obispo de Tamaulipas D. Filemón Fierro y Terán siendo Arzobispo de esta Arquidiócesis el Sr. D. Santiago Zubiría y Manzanera.<sup>36</sup> La perspectiva urbana lograda con este atrio bordeado se vería alterada por la Casa del Ayuntamiento y el Palacio del Gobernador (sustituido durante el siglo XIX por el Palacio Municipal) y demolidos, ambos edificios, en 1917 (véase Figura 16).

El espacio amplio y luminoso del interior de la Catedral estaba adornado con un gran ciprés en el altar mayor, varios retablos dorados en las capillas laterales, la

sillería del coro y otros muebles y adornos religiosos<sup>37</sup> (véase Figura 17). El ciprés o pirámide como se le llama en los documentos duranguenses de la catedral de Durango fue obra de Felipe de Ureña, renombrado arquitecto y ensamblador de la Nueva España. Ureña trabaja en Durango entre los años de 1749 y 1752 a petición del obispo don Pedro Sánchez de Tagle, quien lo contacta en Aguascalientes. A finales de 1753, su hijo, homónimo, termina el retablo debido a una enfermedad de su padre.

Sobre la base de sillería del altar mayor estaba asentado el *Piramide*, de tres cuerpos y que medía 13 metros de altura: *...detalla afeligranada bien primoroso*

36. AHAD, sin fotofilmar, Leg. 330. Octubre 24, Año 1896. *Testimonio de una escritura otorgada entre el Sr. D. Ramón Avila y la Cia. Nacional Mexicana de Fierro y Acero, relativa a la construcción de un barandal para el atrio de la Catedral.* AHAD, sin fotofilmar, Lote

S3C4F, Legajo No. 331, De varios, Año 1897.

37. AGI, Guadalajara 558, *Testimonio del Ymbentario de la Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad de Durango... Fecho de Orden Del Yllmó S<sup>r</sup>. D<sup>hor</sup>. D<sup>ni</sup>. Pedro Tamarón y Roméral*, Fecha Doc. 16 de enero de 1762.





Figura 17. Catedral de Durango. Interior.

todo dorado, tiene quince media varas de alto con gran multitud de Ymagenes de santos de cuerpo entero, estofadas...<sup>38</sup> En efecto, la cantidad de imágenes del retablo era una gran multitud; según la *Quenta General*<sup>1</sup> de 1753, a los escultores se les paga por 78 estatuas Grandes y chicas, con seraphines y Angeles, más otras 58 estatuas, muchachos desnudos, seraphines para los Ambones, virtudes para el sagrario, Angeles...<sup>39</sup>

La llegada de Felipe Ureña a Durango marca un momento puntual en las tendencias arquitectónicas de la ciudad. El maestro de Toluca es quien primero introduce en el medio duranguense los ornamentos y las fórmulas propias del último barroco mexicano o del llamado barroco estípite.

Los demás retablos eran de talla y dorados; algunos de ellos presentarían sólo lienzos con escenas religiosas y de la vida del santo, o se combinarían lienzos



Figura 18. Catedral de Durango. Sillería del coro.

con imágenes albergadas dentro de nichos o fanales. Incluso cuando actualmente no sobreviven en la Catedral estos retablos en madera, es posible suponerles una factura de talla, similar a la de la sillería del coro que se encuentra en el presbiterio.

Don Francisco de Ugarte se encarga de proporcionar desde la capital el órgano y la actual sillería del coro entre los años de 1722 y 1724,<sup>40</sup> y el maestro carpintero Francisco Nore, vecino de la ciudad de Durango, se encargaría de armar y montar el mobiliario en piezas. Más adelante, la sillería del coro se vería modificada: en 1741 el maestro Juan Antonio Carreño añade cuatro sillas más, igualando el trabajo anterior;<sup>41</sup> y en 1764 Juan P<sup>o</sup>. Delgado realiza alguna compostura.<sup>42</sup> En el siglo XIX, en julio de 1844, el maestro escultor Miguel Sierpe recompone 31 imágenes y repone dos que estaban completamente destruidas; además labra sus remates y dos flamas (véase Figura 18).

El cajón de ornamentos de la sacristía, de factura similar a la del coro, es trabajado por Francisco Noris;<sup>43</sup> más tarde, en 1740, interviene el maestro carpintero

38. AGI, Guadalajara 556, *Demostracion deel Vastissimo Obispado de Durango*, Fecha Doc. 13 de marzo de 1765.

39. AHAD-55, Exp. 511, *Quenta General conel Mrô Dn Phe De Vreña*.

40. AHAD-14, Exp. 358, 15 de noviembre de 1724.

41. ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, Fol. 36, 5 de mayo de 1741.

42. AHAD-68, Exp. 139-147, *Quenta de Mayordomía de Fabrica,*

tocante al año de 1764.

43. AGI, Guadalajara 208, *Relaciones y Auto de lo que se ha de fabricar en la Iglesia Cathedral*, Fecha Doc. 6 de febrero de 1715; AGI, Guadalajara 208, *Resumen para despachar el memorial adjunto del Cavildo dela Yglesia Cathedral dela Ciudad de Durango*, Fecha Doc. 21 de junio de 1719.

44. ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, 12 de agosto de 1740.



Lucas Noris, de quien se puede suponer una relación de parentesco con el primero.<sup>44</sup>

Las alhajas de plata, oro y piedras; los ornamentos, los misales y otros libros que lista detalladamente el obispo Tamarón y Romeral en su inventario de 1762, junto con la plata, repartida por todos los rincones de la iglesia como testimonio de haber propiciado el nacimiento de la Nueva Vizcaya, dan cuenta del modesto fasto del obispado. Los objetos litúrgicos, casi todos hechos de plata labrada, enriquecían los altares y las capillas. Un muestreo de las piezas enlistadas en el inventario de 1762, da una idea de ello: *Pedestales Blandones y Jarras, Siriales, Cetros, Baras, y Candelé*., *Fuentes, y Picheles, Yncensarios Anfonras y Chrism*., *Atriles Copones, y Vinajeras, Custodias, y Calises, Sagrario, Cruces, Diademas, y demas Plata*...<sup>45</sup> Lámparas, faroles y un candil del mismo metal, iluminaban el templo; finalmente, doce confesionarios, un púlpito de ébano, con *pilarejos de plata*, diez bancas de madera ordinaria y el magnífico tenebrario del que se tiene noticias desde 1737,<sup>46</sup> completaban el ajuar de la Catedral (véase Figura 19).

De los acabados que presentaría el interior de la misma sabemos que hacia 1652 la cúpula estaría ricamente adornada con un florón, un adorno en forma de rosca que pendía de la clave esculpido con cartelas, hojas, garras y las armas reales, aderezado con dorado y colores;<sup>47</sup> casi un siglo después, en 1742, canónigos, chantre y obispo pedían retocar el cimborrio y la cúpula con *colores finos*, pues habían sido sombreados y pintados con *exceso*.<sup>48</sup> Desconocemos otros datos de su aspecto.

Durante el obispado de José Antonio Laureano López de Zubiñá y Escalante, entre abril de 1841 y septiembre de 1844, se realizaron obras bajo la supervisión del presbítero Mariano López, que modificaron significativamente el aspecto interior del templo: se sustituyeron los retablos de madera por unos de piedra; se amplió el presbiterio

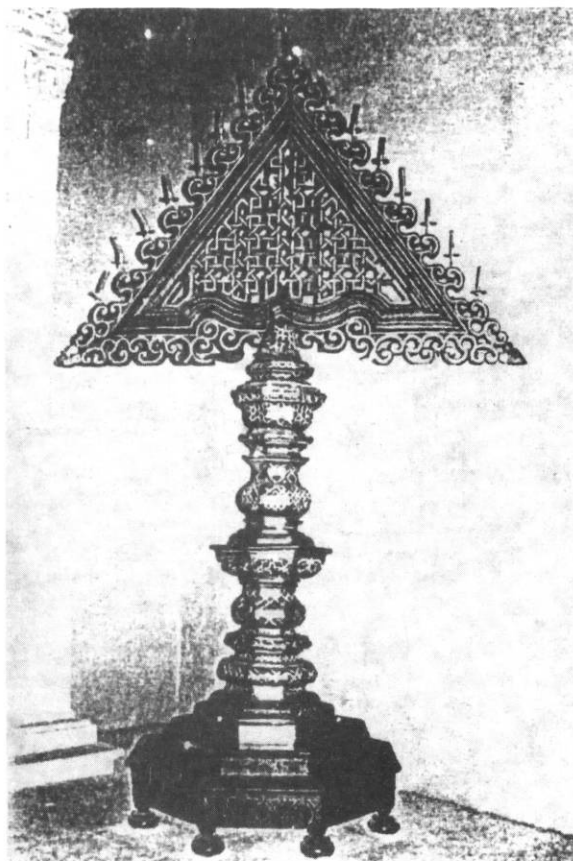


Figura 19. Tenebrario, c. 1737.

ubicando allí el coro y suprimiendo la crujía que lo unía con el altar mayor; se abrieron ventanas en las capillas y se igualaron las del cuerpo de la iglesia; se puso pavimento nuevo; también se recibió la cúpula que estaba interpolada con barro, se hizo nueva toda su moldura y se reformó el cornisamiento de toda la iglesia<sup>49</sup> (véase Figura 20). El maestro J. Cristóbal de la Xara dirige las primeras obras y en vísperas de Navidad, el 24 de diciembre de 1841, Agapito Medina era contratado como maes-

45. AGI, Guadalajara 558, *Testimonio del Ymbentario de la Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad de Durango*... Fecho de Orden Del Yllmô S.<sup>l</sup>. D.<sup>no</sup>. Pedro Tamarón y Romeral, Fecha Doc. 16 de enero de 1762.

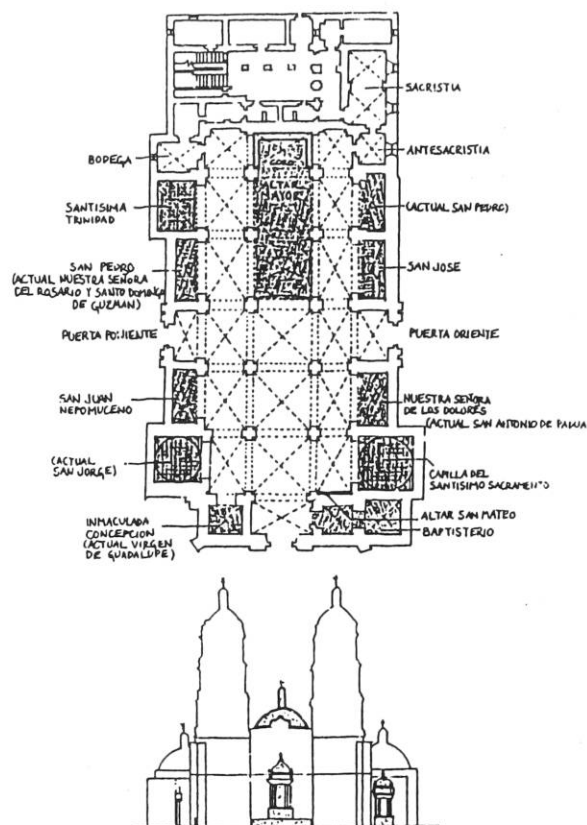
46. Sahagun de Arevalo, *Gacetas de México 1728-1742*, Vol. I, México, 1949, p. 82.

47. AGI, Guadalajara 63, *Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al*

Rey, Fecha Doc. 13 de marzo de 1652.

48. ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, 9 de febrero de 1742, 8 de mayo de 1742.

49. AHAD 294, Exp. 0072. Biblioteca Pública del Estado de Durango, *Periódico el domingo 10 noviembre de 1889*; también Cfr. Saravia, A. G., *La Catedral de Durango*, México, 1950, pp. 54, 55.



**Figura 20.** Catedral de Durango. Sexta etapa de construcción. Años 1800-1900.

tro arquitecto mayor. Quizás, la acción más significativa de esta remodelación decimonónica es la mudanza de los antiguos retablos dorados, el día 7 de agosto de 1841 según consta en la Memoria No. 16 de los libros de cuentas de la Catedral. Éstos se sustituyeron por altares nuevos cuya construcción fue supervisada por el maestro Agapito Medina quien enseñaría a los canteros *à ejecutar las mejores estampas de los planos* desempeñándolo todo *con mucho honor...* de acuerdo al gusto neoclásico de la época, como lo podemos apreciar ahora.

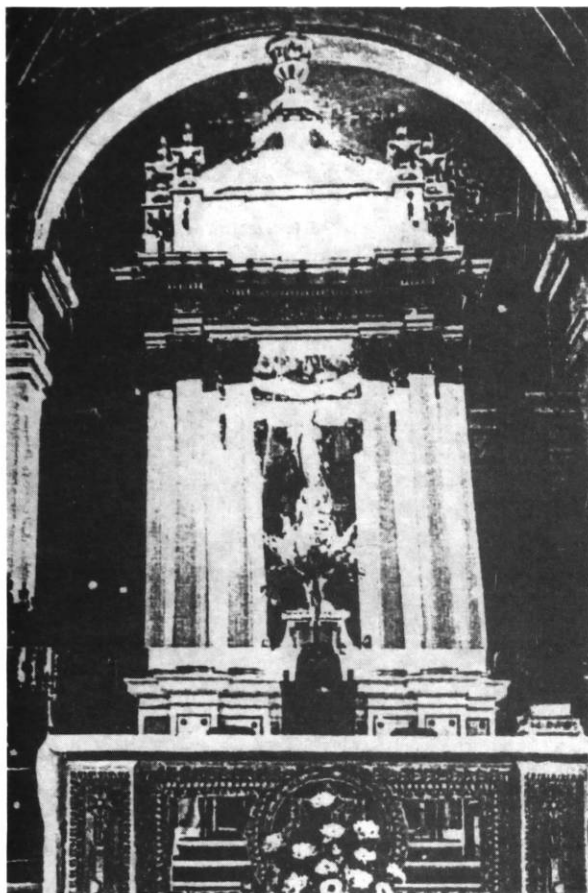
Gracias al detallado seguimiento de las obras, es posible dar los nombres de los canteros que tallaron las distintas piezas de los altares de las capillas. El maestro Cristóbal Jara se dedicaba principalmente a esculpir los capiteles; los demás maestros canteros, Esteban Llanes, Miguel Sierpe, Secundino Jara, Francisco Morillo, Manuel Barraza, Manuel Aragón, Manuel

Ruelas, Matías Cabello y Regino Bargas ejecutaron, pieza a pieza, desde las flamas de remate hasta los fustes estriados de los nuevos retablos.

La ampliación del altar mayor se ejecuta a mediados de 1843 para albergar el ciprés y el coro. El nuevo ciprés, sin duda provenía de una estampa y Agapito Medina se encargaría de ejecutarlo como se había comprometido en el contrato. *La Nota Cronológica* que nos notifica de las obras realizadas nos informa del origen de su diseño, no obstante, las noticias resultan asombrosamente discordantes: *El ciprés principal es uno de los monumentos mas presiosos de la antigüedad enriquecido con el primoroso adorno con que los Romanos decoraron el orn. Corintio. Su primer plano lo tiro Bablh el año 910 de la era bulgar lo reformó Perrault 'a vista de una de las piedras de los angulos que se hayo en las ruinas del Arcopago y lo perfecciono Louvre en 1531.* Quien escribió la nota, copió algo recibido a viva voz, o recordado vagamente. Podríamos conjeturar que Bablh o Balof como se lee en otro documento es una mala audición de Barozzi o Barozzio; la r se transforma en l con facilidad, y el final no se pronunciaría: Barozzi es Jacome de Vignola.

El templete se concibe como arquitectura arquitrabada: (véase Figura 21) un monóptero, evitando arcos, y presenta una planta cuadrilátera. Los grupos de columnas están concebidos para mostrar el conjunto regular con cuatro lados y facilitar la transición de su planta al adintelado octogonal sobre el que descansa el domo interior. Sobre unos pedestales esbeltos y ornamentados sobriamente con placas grises fijadas con clavos dorados en las esquinas, se elevan columnas de orden corintio acanaladas. El orden parece proceder de Vignola. Al menos, el entablamento se reconoce de Vignola<sup>50</sup> pues lleva gárgolas en la cornisa y dentículos. El friso está ornamentado con una cinta ondulada que repite el

50. Cfr. Vignola, G. B. (1507-1573); Lagardette, C-M de (1762-1805), *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola*, Zaragoza, reimpresión 1988, Reproduc. facs. De la ed. de Madrid, 1792. Vignola, G. B. (1507-1573); Lagardette, C-M de (1762-1805) (colab.) Martínez de la Torre, F. (il.), *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola. Con un orden dórico de Posidonia y un apéndice que contiene las Lecciones elementales de las sombras en la arquitectura. demostradas por principios naturales*, Imprenta de Frossart y Comp.,



**Figura 21.** Catedral de Durango. Altar mayor.

mismo patrón ornamental en el interior. El motivo une típicamente dos inicios de roleos, evitando su desarrollo; medio roleo suele aparecer en los *Paralelos*.<sup>51</sup>

El baldaquino de Durango no presenta un programa iconográfico. Sirve sencillamente para proteger y dignificar la magnífica imagen de la Inmaculada Concepción. Esta estatua de madera estofada del siglo XVIII se apoya sobre una copa de hojas de acanto barrocas,

Madrid, 1843. Normand, CH., *Le Vignole des Ouvriers, ou Méthode Facile pour tracer les cinq ordres d'architecture*, Paris, 1825. Un tratado de Vignola muy accesible, hecho sobre la traducción de Delagardette que había realizado la Academia años antes, es *Principios de Arquitectura según el sistema de Vignola para el uso de los alumnos de la Academia de Nobles Artes de Cadiz*, editado en 1813.

51. Cfr. Freart de Chambray, R., *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne (1650)*, Minrott, Genève, 1973, p. 79.

que a su vez descansa sobre un pedestal neoclásico. El templete está pintado de blanco, emulando el mármol blanco, el material predilecto del neoclasicismo, con relieves y adornos dorados.

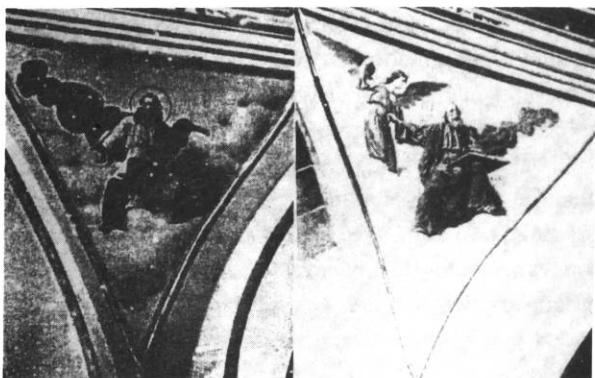
El baldaquino del Santísimo Sacramento sigue el modelo del altar mayor, con el evidente propósito de hacer juego con éste. Y los altares de las capillas laterales son variaciones de una misma idea. No obedecen a ningún modelo concreto y seguramente fueron diseñados por Agapito Medina con arreglo a temas muy sabidos.

El maestro pintor don José María Romero pintó *de claro oscuro en pintura humilde y sencilla todo el cuerpo de la Sta Ygla Catedral*, además de pintar en cada una de las pechinas de la cúpula un Santo Evangelista, tal como lo vemos ahora (véase Figura 22). El pintor siguió de cerca modelos impresos; las composiciones en las que se inspiró no estaban previstas para pechinas y debían de tener un envolvente circular o rectangular. Puede asegurarse que sus modelos son del siglo XIX. Resultan excesivamente naturalistas; y el león, difícilmente extraído de láminas antiguas, requiere ya la familiaridad del zoológico. El modelo conviene bien a las fechas de la década de los cuarenta, dentro de la corriente del nazarenismo, con una composición solemne y sencilla (nada de escorzos), con detalles arqueológicos (la ropa) y un afán de misticismo (la mirada atenta al cielo).

La pintura sencilla del cuerpo de la iglesia, del maestro Romero, fue sustituida por los elegantes dibujos del artista, pintor y decorador Claudio Molina Albarba quien, hacia 1897, también trabajaría en el Templo de San Felipe de Jesús en México, la Catedral y Templo de San Agustín en San Luis Potosí, y hacia 1898, en la Catedral de Morelia. Molina utilizaba un material muy moderno para su época.

Los modelos de los apóstoles de la capilla del Sagrario son alemanes. Proceden sin lugar a dudas del *Dekorative Vorbilder*, Verlag von Jul. Hoffmann, Stuttgart, IX. Esa publicación salió entre los años 1889-1915. Los frisos y cintas tienen un neto sabor *art nouveau*. Y la cúpula está decorada por grupos de ángeles en cada uno de sus paños, que parecen estampas de Primera Comunión que recuerdan la pintura nazarenista o a autores como Puvis de Chavannes.

Entre otros adornos de esta época se puede mencionar la estatua de Jesús adquirida hacia 1899 de E. Arbert-

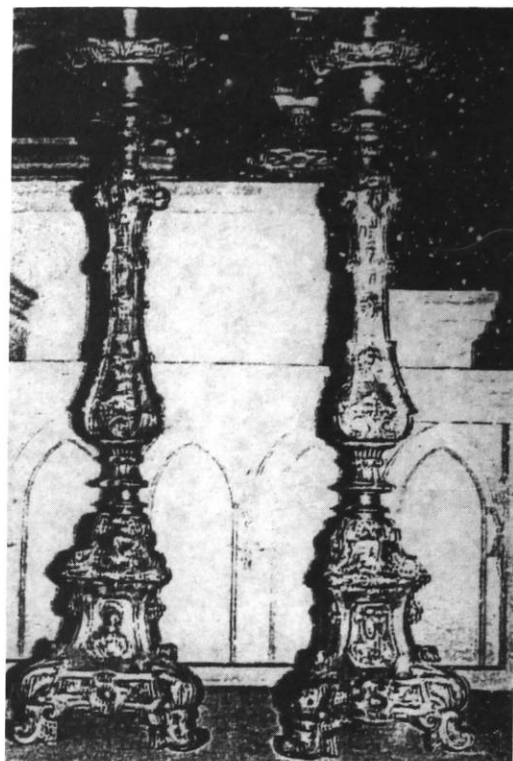


**Figura 22.** Catedral de Durango. Pechinas de la cúpula.



**Figura 23.** Catedral de Durango.  
Estatua del Sagrado Corazón de Jesús.

Armour de Benziger Hermanos (véase Figura 23),<sup>52</sup> o los candelabros del bautisterio (véase Figura 24). Estos son modelos de gran empaque, cuyo estilo remite a las formas Luis XIV que se pusieron de moda en Francia en tiempos del Segundo Imperio, en la segunda mitad del siglo XIX; piezas que son propias del estilo llamado san-sul-



**Figura 24.** Catedral de Durango. Candelabros del bautisterio.

piciano desarrollado en los talleres del barrio de Saint-Sulpice en donde el comercio de objetos religiosos fue muy frecuente.<sup>53</sup>

Terminamos nuestro recorrido contemplando el volumen exterior de la Catedral. La arquitectura y el arte de la Catedral de Durango nos presentan múltiples corrientes. El tránsito por su historia permite contemplar imágenes diversas que se transforman, fluida y moderadamente, acusando sus estilos, pero a la vez, reconciliando sus tradiciones distintas.

La Catedral de Durango es como la sociedad que la construyó, devota y diversa, culta y popular y también criolla y mestiza. Su imagen reitera una y otra vez la fe con que fue edificada, así como el origen variopinto de la ciudad que la alberga.

52. AHAD, *Una Estatua de S. C. de Jesús modelo No. 1378 de hierro bronzada de 170 cm de alto \$480 plata*. Sin fotofilmar.

53. Cfr. AAVV, *De pierre et de Coeur, l'église Saint-Sulpice, 350 ans d'histoire*, Paris, 1996, pp. 131-155.

## Bibliografía

- ÁVALOS AUSTRIA, G. A. (1988). *El retablo guatemalteco, Forma y expresión*. México.
- BARGELLINI, C. (1991). *La Arquitectura de la Plata*. México
- (1984). *La Catedral de Chihuahua*. México.
- BENÍTEZ, R. (1934). *Las Catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*. México.
- CARRILLO y Gariel, A. (1982). *Grabados de la Colección de la Academia de San Carlos*. México. UNAM.
- Diccionario de la Lengua Castellana compuesto por la Real Academia Española* (1791). Madrid.
- FORNES Y Gurrea M. (1845). *Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura*. Madrid.
- FREART DE CHAMBRAY, R. (1973). *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne (1650)*. Genève. Minrott.
- GARCÍA, S. (1991). *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos, Conforme a la medida del Cuerpo Humano....* Salamanca, 1681. Facsímil, Valladolid.
- GOMBRICH, E. H. (1980). *El Sentido del Orden*. Barcelona.
- NORMAND, CH. (1895). *Le Vignole des Ouvriers, ou Méthode Facile pour tracer les cinq ordres d'architecture*. París.
- PALACIO y Basave, Fray L.R. de (1948). *La Catedral de Guadalajara*. México, Guadalajara.
- ROMERO DE TERREROS, M. (1982). *Las Artes Industriales en la Nueva España*. México.
- SAHAGÚN De Arevalo (1949). *Gacetas de México 1728-1742*, Vol. I. México.
- SARAVIA, A. G. (1950). *La Catedral de Durango*. México.
- TOVAR DE TERESA, G. (1981). *México Barroco*. México.
- VIGNOLA, G. B. (1507-1573); Lagardette, C-M de (1762-1805) (colab.); Martínez de la Torre, F. (il.) (1843). *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola. Con un orden dórico de Posidonia y un apéndice que contiene las Lecciones elementales de las sombras en la arquitectura, demostradas por principios naturales*. Madrid. Imprenta de Frossart y Comp.
- (1792). *Reglas de los cinco órdenes de arquitectura de Vignola*. Madrid. Zaragoza, reimpresión 1988, Reproduc. facs.
- VILLEGAS, V. M. (1989). *Valenciana y el Churrigüeresco*. Guanajuato.

## Fuentes documentales consultadas

### Abreviaturas

ACD: Archivo de la Catedral de Durango.

AGI: Archivo General de Indias.

AGN: Archivo General de la Nación

AHAD: Archivos Históricos del Arzobispado de Durango. Universidad de las Cruces. Nuevo México.

BPED: Biblioteca Pública del Estado de Durango.

ACD, *Actas Capitulares*, Rollo 2, Fols. 32-44.

ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, Fol. 181, 26 de enero de 1740.

ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, Fol. 175, 18 de diciembre de 1737.

ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, 10 de mayo de 1743.

ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, Fol. 36, 5 de mayo de 1741.

ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, 12 de agosto de 1740.

ACD, *Libro Capitular de la Sancta Yg<sup>a</sup>. Cathedral de la Ciu<sup>d</sup> de DVRANGO*, 9 de febrero de 1742, 8 de mayo de 1742.

ACD, Libro CLX, *Libro cuaderno en que consta el costo del estucado de Catedral*, Año de 1758.

AGI, Guadalajara 206, *Carta al Rey donde se da cuenta de lo que se ha ejecutado y fabricado en la Iglesia Catedral*, Fecha Doc. 25 de febrero de 1721.

AGI, Guadalajara 208, *Relaciones y Auto de lo que se ha de fabricar en la Iglesia Catedral*, Fecha Doc. 6 de febrero de 1715.

AGI, Guadalajara 208, *Resumen para despachar el memorial adjunto del Cavildo dela Yglesia Cathedral dela Ciudad de Durango*, Fecha Doc. 21 de junio de 1719.

AGI, Guadalajara 556, *Demostracion deel Vastissimo Obispado de Durango*, Fecha Doc. 13 de marzo de 1765.

AGI, Guadalajara 558, *Testimonio del Ymbentario de la Santa Yglecia Cathedral de esta Ciudad de Durango... Fecho de Orden Del Ylmô S<sup>r</sup>. D<sup>or</sup>. D<sup>n</sup>. Pedro Tamarón y Romeral*, Fecha Doc. 16 de enero de 1762.

AGI, Guadalajara 63 N° 2, Años 1631-1639. *Obispo Alonso Franco y Luna. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*, Fecha Doc. 24 de febrero de 1634.

AGI, Guadalajara 63 N° 2, Años 1631-1639. *Obispo Alonso Franco y Luna. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*, Fecha Doc. 12 de octubre de 1634.

AGI, Guadalajara 63 N° 2, Años 1631-1639. *Obispo Alonso Franco y Luna. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*, Fecha Doc. 8 de abril de 1635.

AGI, Guadalajara 63 N° 3, Años 1640-1653. *Obispo F. Diego de Evia y Valdés. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*. Folios 50-299, Fecha Doc. 8 de septiembre de 1640.

AGI, Guadalajara 63 N° 3, Años 1640-1653. *Obispo F. Diego de Evia y Valdés. Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey*. Folios 50-299, Fecha Doc. 13 de marzo de 1652.



- AGI, Guadalajara 63 N° 8, *Certificado de Don Francisco del Morón, Presbítero secular de la visita que se hizo por su Ilma.* Fecha Doc. 12 de febrero de 1688.
- AGI, Guadalajara 63, *Carta del Obispo de la Nueva Vizcaya al Rey,* Fecha Doc. 13 de marzo de 1652.
- AGI, Guadalajara 63, *Testimonio dado por Melchior Xuarez, Escribano Real.* Fecha Doc. 20 de agosto de 1658.
- AGI, Guadalajara 63, *Transcripción de documento del libro Capitular de los actos de Cabildo.* Fecha Doc. 12 de marzo de 1652.
- AGI, Guadalajara 64, *Cartas y expedientes sobre la fábrica material de la Iglesia de Durango.* Fecha Doc. 11 de noviembre de 1695, 12 de noviembre de 1695.
- AGI, Guadalajara, 230, L. 2. *Respuesta al obispo de la nueva Vizcaya.* Fol. 560-561. Fecha Doc. 8 de octubre de 1635.
- AGN, Bienes Nacionales, Vol. 1803, Exp. 9, Fs. 12v-13.
- AGN, Inquisición, Vol. 302, Fs. 275; *Catálogo de Ilustraciones*, Tomo 9, núm. 4863.
- AGN, Reales Cédulas Duplicadas, Vol. 14, Exp. 197, Fs. 150-150v.
- AHAD 294, Exp. 0072.
- AHAD, sin fotofilmar Junio 1996, Leg. 330. Octubre 24, Año 1896. *Testimonio de una escritura otorgada entre el Sr. D. Ramón Avila y la Cia. Nacional Mexicana de Fierro y Acero, relativa a la construcción de un barandal para el atrio de la Catedral.*
- AHAD, sin fotofilmar Junio 1996, Lote S3C4F, Legajo No. 331, DE VARIOS, AÑO 1897.
- AHAD, sin fotofilmar Junio 1996, *Una Estatua de S. C. de Jesús modelo No. 1378 de hierro bronceada de 170 cm de alto \$480 plata.*
- AHAD-14, Exp. 358, 15 de noviembre de 1724.
- AHAD-55, Exp. 511, *Quenta Generl. conel Mrô Dn Phe De Vreña ...*
- AHAD-6, Exp. 405-438, Años de 1636 y 1657.
- AHAD-68, Exp. 103, *Varios Papeles sobre obras de la Catedl. en el Panteon Torres Campana, Piramide, y Construcc<sup>n</sup>. del Pozo de la Nieve...,* 20 de diciembre de 1764.
- AHAD-68, Exp. 139-147, *Quenta de Mayordomía de Fabrica, tocante al año de 1764.*
- AHAD-90, Exp. 106.
- BPED, Periódico el domingo 10 noviembre de 1889.



# La Villa de Guadalupe: fundación y arquitectura

Guillermo Díaz Arellano

Profesor-Investigador,  
Departamento de  
Evaluación del Diseño  
en el Tiempo,  
UAM-Azcapotzalco

Según un manuscrito en lengua náhuatl, durante el invierno de 1531 tuvo lugar un encuentro insólito entre la Virgen de Guadalupe y el indio Juan Diego justo sobre la colina del Tepeyac.<sup>1</sup>

A petición de la doncella reluciente que dialogó con Juan Diego, éste llevó al palacio del obispo Zumárraga la noticia del acto y el deseo que la virgen tenía de que se le edificase una casa sagrada en lo que hoy es la Sacristía Parroquia Vieja de los indios, construida exactamente cerca de las ruinas del antiguo templo de la diosa azteca Tonantzin (véase Figura 1 plano general).

En una entrevista con el Licenciado Horacio Senties —un clásico de las crónicas sobre la capital y, en palabras de Guillermo Tovar de Teresa, el mejor entre las crónicas que existen sobre la Villa de Guadalupe—, nos remontamos a los orígenes y fundación de la Villa.

Hay que reconocer que esta zona, en su gran transformación, se fue generando a través de la construcción de lo que se llamó Tepeaca, pues lo que hoy conocemos como la Villa de Guadalupe durante la época prehispánica se llamaba Tepeaca, pero después los españoles creyeron conveniente que se llamara Tepeaquilla para no confundirlo con el Tepeaca del rollo de Puebla.

Vamos a viajar de forma mental para saber cómo era aquello, cómo se fue transformando y cómo fue evolucionando desde un punto de vista arquitectónico a través de la delineación y la traza que se generó en esta zona.

En principio, hay que recordar que una vez que llegaron los aztecas a la isla, donde se edificaría la gran Tenochtitlán, hubo necesidad de comunicar a este imperio con los pueblos asentados en tierra firme por medio de tres calzadas: la de Tlacopan, obra de Chimalpopoca, la de Iztapalapa, obra de Itzcóatl y la que nos interesa a nosotros, la del Tepeyac, obra de Nezahualcóyotl en 1428.

En aquel entonces decidió entronizarse a la diosa Tonantzin en el Tepeyac: se mandó esculpir, se talló en la peña y una vez entronizada, esta vía de comunicación funcionó más que como un simple enlace, como una vía religiosa en la que durante el mes décimo séptimo Tititl del calendario antiguo, se hacía una peregrinación y se realizaba una ceremonia en honor de la diosa Tonantzin.

1. Aquí hago alusión al documento de Don Antonio Valeriano *Nican Mopohua* (Traducción del náhuatl al castellano por el Presbítero Mario Rojas Sánchez), México, Ideal, 1978.



Plano General

- |   |  |
|---|--|
| 1) Tepeyac.                                 | 21) San Juan de Aragón.  |
| 2) Santa Isabel Tola.                       | 22) Cerro de la Palma.   |
| 3) San Pedro Zacatenco.                     | 23) Camino de Veracruz.  |
| 4) Santa Ma. Ticomán.                       | 24) Camino de Vallejo.   |
| 5) Tecpayotepetl (Chiquihuite).             | 25) Calzada del Tepeyac.   |
| 6) San Bartolomé de las Salinas.            | 26) Camino de la Escalera.   |
| (San Bartolo Atepehuacán).                  | 27) Hacienda de Santa Ana (Aragón).  |
| 7) Salinas de Tlatelolco (Martín Carrera).  | 28) Lago de Texcoco.   |
| 8) Santiago Atzacolco.                      | 29) Tlapancauiltlán (Colonia Industrial).  |
| 9) Cuauhtepetl Barrio Bajo.                 | 30) Atenco (Central Camionera y Colonia Panamericana).                           |
| 10) Cuauhtepetl Barrio Alto.                | 31) Moyotlán (Colonia Defensores de la República).                               |
| 11) Chalma de Guadalupe.                    | 32) Rancho El Xaral (Montes de Oca) Pirineos-Colonia Lindavista.                 |
| 12) Magdalena de las Salinas Coatlaxauhcan. | 33) Amalco (Ameyalco) (Colonia Vallejo).   |
| 13) San Juan Huitznahuac.                   | 34) Tlallacamacan (Tlacamaca) (Tlacamaca).                                       |
| 14) Capoltitlán.                            | 35) Quemaco (Nueva Vallejo y Valle del Tepeyac).                                 |
| 15) El Arbolillo (Rancho de Los Cedros).    | 36) Tierras de Galán (Bondojoito, Tres Estrellas, La Joyita, Gertrudis Sánchez). |
| 16) Rincón de Don Diego.                    | 37) Potrero de los Regidores. (Estrella y Guadalupe Tepeyac).                    |
| 17) Santiaguito Atepetlac.                  |  |
| 18) Hacienda de la Escalera.                |  |
| 19) Hacienda de la Patera.                  |  |
| 20) San Lorenzo.                            |  |

Figura 1. Plano General.

Luego de llegar hasta el famoso Tepeyac, de acuerdo con el Códice Florentino,<sup>2</sup> se sacrificaba a una doncella en honor a la diosa; al día siguiente se hacía la famosa fiesta del *troje*. Ésta consistía en levantar una pequeña cabaña de madera dentro de la que colocaban un *quauhxiccalco*, una especie de recipiente en el que se ponía la cabeza y el corazón de la doncella degollada el día anterior, le prendían fuego y una vez que se consumía todo aquello, los jóvenes de entre quince y veintitantos años eran enviados a la parte alta del cerillo del Tepeyac para que bajaran flores y las colocaran en hojas de elote y entonces formaban una especie de tamales que, atados a una cuerda, servían para darles talegazos a las muchachas que pasaban y les decían “*chichiquatzin tonantze*”, es decir, las amenazaban al darles a entender que una de ellas podía ser la víctima para el siguiente año (véase Figura 2).

Recordemos también la aparición de la virgen de Guadalupe en 1531, cuando se construyó una ermita de adobe, pequeña e insignificante. Con el paso del tiempo se construyó una segunda iglesia, llamada la iglesia Montúfar, fundada en el año 1556. Ésta fue mandada construir por el segundo arzobispo de México, el dominico Fray Alonso de Montúfar, a quien la iglesia debe su nombre. No obstante, la organización de la obra fue dirigida por Don Alonso de Villaseca, un minero natural de Itzmiquilpan y considerado como el hombre más acaudalado de ese tiempo.

La segunda ermita floreció en medio del esplendor del oro y de la plata, pues Don Alonso de Villaseca donó incluso una Purísima Concepción de tamaño natural de oro y plata cincelada con incrustaciones de piedras preciosas, además de las aportaciones que ofreció toda una cofradía de mineros y plateros; cada uno de ellos donó una lámpara de plata para el techo de la iglesia, lo que llenaba de esplendor aquel lugar. Por otra parte, cuando los cofrades sufrían alguna enfermedad daban algún presente, un milagro a la Virgen. En aquel entonces los milagros no eran como los conocemos ahora, sino que eran reliquias de ta-



**Figura 2.** Esta zona llegó a llamarse tepeaca y, posteriormente, los españoles la nombraron Tepeaquilla (Códice Florentino).

maño natural; por ejemplo, si a alguien le dolía la cabeza, ofrecía una cabeza tamaño natural de plata, o bien, una pierna, un corazón o cualquier miembro hecho de plata pura e incluso, algunas piezas eran de oro.

Así, el Licenciado Horacio Sentíes realiza un recuento de detalles históricos que fueron dejando huella en lo que hoy conocemos como la Villa de Guadalupe.

Sin embargo, es preciso señalar el hecho de que este lugar no fue catalogado como Villa sino hasta el siglo XVIII, cuando el entonces arzobispo de México, Don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta solicitó al rey Felipe V que el pueblo de Guadalupe fuera elevado a esa categoría. El cronista Horacio Sentíes habla sobre la fundación de la Villa como tal, en varias de las páginas de sus libros:

No fue sino hasta el 24 de julio de 1751 cuando apareció un decreto que ordenaba que la población española de Guadalupe tuviera su título formal de Villa pero la ejecución del mismo quedó en suspenso hasta que se delineara la traza de la misma. [...] El virrey Revillagigedo, por decreto del cuatro de diciembre de 1789, ordenaba al protector del santuario que presentara el escudo de armas de la Villa con un tema guadalupano. Ventura Beleña entregó el escudo el 22 de enero de 1790 [...] Es de suponerse que ese escudo fue aprobado para presentarlo al rey, pero se ignora si llegó la petición a la corte y por eso al pueblo de Guadalupe nunca se le otorgó el título formal de Villa.<sup>3</sup>

2. Sahagún, Fray Bernardino de, *Códice Florentino* (facsimil editado por el gobierno de la República Mexicana, manuscrito 218-20 de la colección palatina de la Biblioteca Medicea Laurenziana).

3. Sentíes, Horacio, *La Villa de Guadalupe historia, estampas y leyendas*, México, 1991, p. 8.

No obstante la ausencia de un título formal, el sitio es hoy por demás conocido como Villa y es también durante el siglo XVIII cuando se crean los primeros proyectos para su traza. Entre los proyectistas y urbanistas de mayor renombre figuraron: Don Luis Díez Navarro, los arquitectos y cosmógrafos Manuel Álvarez y José Eduardo de Herrera, el ingeniero y maestro Don Francisco Antonio de Guerrero y Torres y Don Idelfonso de Iniasta. Los arquitectos y cosmógrafos comisionados para elegir el sitio de la traza fueron Don Manuel Álvarez, Don José Eduardo de Herrera y el ingeniero Felipe de Feringán Cortés, quienes designaron el lugar localizado en el mediodía inmediatamente después del río Guadalupe, tomando en cuenta la prosperidad económica y la riqueza de sus suelos a pesar de las propiedades salitrosas del terreno. En vista de la calidad del entorno, se propició la posibilidad de llegar a unir la Villa de Guadalupe con la ciudad de México y se contempló la necesidad de construir un acueducto con el fin de suministrar agua para la población desde los ríos de Tlalnepantla y de los Remedios.

Horacio Senties refiere sobre la traza de la Villa que:

El primer proyecto fue el de Don Luis Díez Navarro, del año de 1736, en cuyo trazo podemos apreciar tres plazuelas: una al poniente, otra al sur y otra al oriente.

Por el lado oriente estarían las casas de los canónigos y por el poniente la población española. La población indígena se alojaría en San Lorenzo y San Bartolomé de las Salinas (hoy San Bartolo Atepehuacán hasta Martín Carrera), a lo largo de la ribera del río de Guadalupe. En los planos del ingeniero Felipe Feringán, del año de 1748, el sitio de elección es también el mediodía, señalando dos plazas, una al oriente y otra al sur del santuario, siendo esta última de forma octogonal y la primera de forma irregular<sup>4</sup> (véase Figura 3).

Cabe señalar que entre los elementos característicos de la arquitectura mexicana del barroco, sobresale la predilección por el octógono. Juan de la Encina observa, entre otras cosas, que en la arquitectura española predominan las torres, mientras que en la mexicana predominan las cúpulas; a su vez, dentro del barroco, éstas adquieren un carácter especial, pues

4. *Ibid.*, p. 19.

suelen ser de forma octogonal y con la apariencia de ser algo aplastadas.

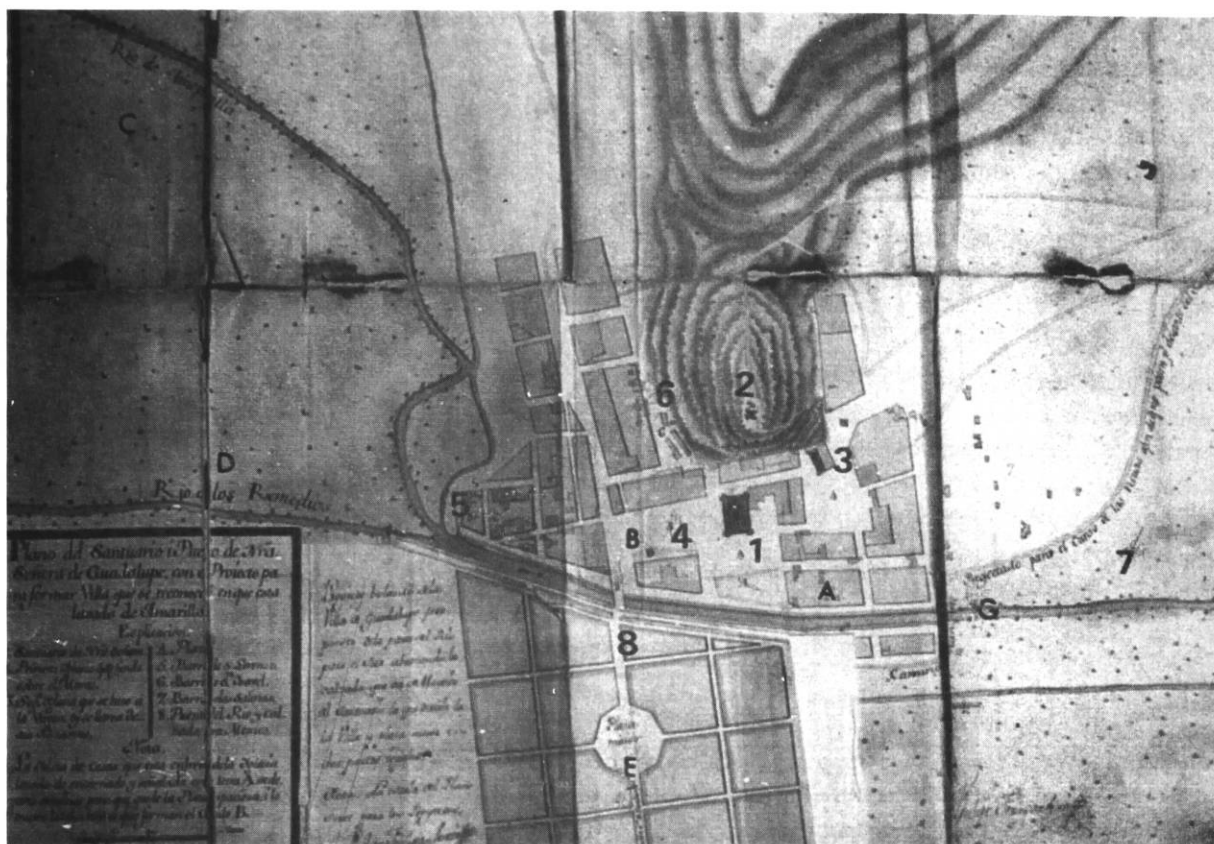
Entre las partes que integran la actual Villa de Guadalupe está la Colegiata (también llamada Basílica antigua), el museo de la Basílica de Guadalupe, el acueducto de Guadalupe, el Pocito, la Capilla del cerrito, el panteón del Tepeyac, el convento de Capuchinas, la nueva Basílica, la estación terminal del ferrocarril de la Villa de Guadalupe y, por supuesto, dos importantísimas vías de acceso o calzadas que desde antaño han funcionado, como ya se mencionó, no sólo como enlaces sino como vías religiosas tanto por las peregrinaciones en honor a la diosa azteca Tonantzin como por las romerías católicas. Ambas calzadas son paralelas y actualmente son transitadas en sentidos opuestos, una lleva el nombre de Calzada de los Misterios y la otra, un poco más reciente que la anterior es la Calzada de Guadalupe.

Artemio del Valle Arizpe establece algunos datos con respecto a las calzadas en una de sus obras:

Tenía la ciudad (que como se ha dicho estaba cerrada por todas partes de agua) cuatro entradas de tierra por otras tantas calzadas anchas, bien terraplenadas y derechas: una rumbo del norte que llegaba hasta el Tepeyac, que ahora es la Villa de Nuestra Señora de Guadalupe: otra al poniente que se juntaba con las tierras de Tlacopan; la primera tenía una legua de longitud, la segunda poco menos: otra a la parte del sur que iba a dar a Huitzilopchco, a distancia de dos leguas de la ciudad y otra inmediata a ésta, y formaba con ella un ángulo, que iba por la parte del sureste, hasta Iztapalapan. Y ésta fue la calzada donde vinieron los españoles de Iztapalapan a México.

Se juntaban estas dos calzadas a media legua de la ciudad, por una fortaleza bien amurallada, con dos torres y dos puertas, tenía la muralla dos estados de altura, fabricados de piedra y de mezcla.

Desde la puerta que correspondía a la calzada de Iztapalapan, seguía la dirección hasta el centro de la ciudad, formando una ancha y hermosa calle que se prolongaba un tercio de legua; y era una de las principales, con casas grandes y templos por uno y otro lado, hasta cerca de la misma ciudad donde rompía para dar paso a las aguas por una abertura cubierta por un puente de gruesos y fuertes maderos iguales, que se



**Figura 3.** Proyecto de Felipe Feringán Cortés con plazuela de forma octogonal.

podían sustituir y poner cada vez que era necesario.

Semejante a esta calle eran las que formaban las otras dos calzadas, que iban para el norte y poniente, con la diferencia de tener varias aberturas y puentes para comunicar las aguas a las demás calles, de las cuales, unas eran solamente de aguas, otras de tierra y otras que eran de tierra y agua, por pasar por ellas las aseQUIAS.<sup>5</sup>

Durante la entrevista con Horacio Senties, se confirmó con exactitud el orden en que aparecieron ambas calzadas dentro de la historia de la traza de la Villa de Guadalupe:

*¿Cuál de las dos calzadas es la más antigua?*

La calzada de los misterios es anterior, es la vieja calzada del Tepeyac, la calzada de Guadalupe en realidad la construyó el mismo arquitecto que hizo la capilla del Pocito, Don Francisco Antonio de Guerrero y Torres, quien también fue el que hizo toda la delineación y tra-

za de la Villa en el siglo XVIII, incluyendo la construcción de la calzada de Guadalupe, porque esa es de 1786. Todo esto corresponde a la época de este arquitecto, él es el que hace la portada incluso de la capilla del Cerrito y construye también la escalinata del lado oriental, y al haber hecho el Pocito también quiso comunicarlo con la capilla del Cerrito y de esta manera, construyó la rampa oriental.

Por lo tanto, después de la aseveración de Horacio Senties, la Calzada de los Misterios fue construida en realidad por los tlatelolcas antes de ser dominados por los aztecas, pues ellos son los constructores de la calzada del Tepeyac, que hoy conocemos como la Calzada de los Misterios.

5. Del Valle Arizpe, Artemio, *Historia de la Ciudad de México, según los relatos de sus cronistas*, México, 1997, p. 38.

La calzada del Tepeyac partía de la puerta norte del recinto sagrado *Acatliyacapan* y llegaba hasta Tepeaquilla, centro ceremonial dedicado a la diosa Tonantzin. Cuando el indio Juan Diego iba de su pueblo a escuchar misa, la calzada era precisamente el lugar de paso hacia Tlatelolco.

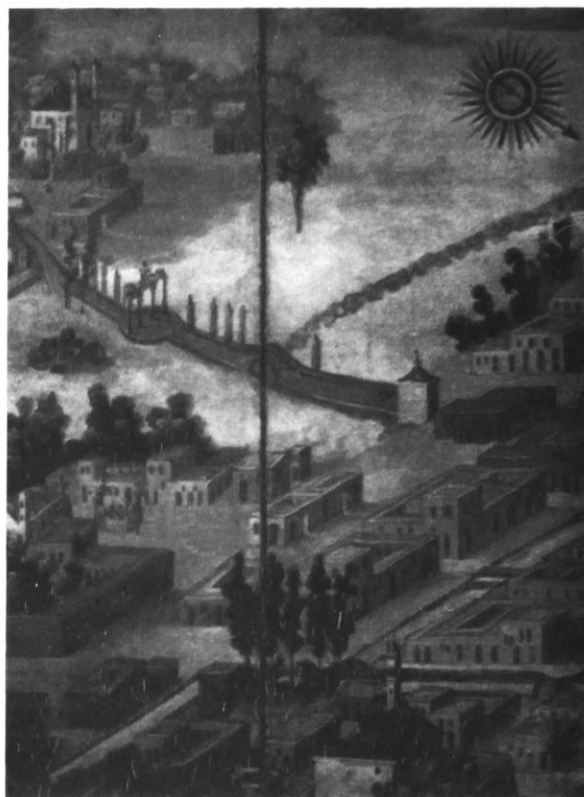
En realidad, el primer nombre que recibió la Calzada de los Misterios fue el de Calzada de Guadalupe, sin embargo, en 1675 esta calzada de piedra o camino de Guadalupe cambió su nombre por el de Calzada de los Misterios debido a la construcción de quince capillas o humilladeros, como les llamaba el sacerdote Francisco de Florencia. En ese año la Calzada también fue reparada por el fiscal Francisco Marmolejo y el Doctor Isidro Sariñana, con una anchura de dieciséis varas y una longitud de tres mil quinientas varas, de la Aduana del Pulque, en Peralvillo, al santuario de Guadalupe (véase Figura 4).

Horacio Sentíes explica:

Cada misterio se proyectó en la forma que están actualmente. Dentro del orden barroco, divididos en tres cuerpos: el de abajo como base, el de en medio con el ofrecimiento en piedra blanca y santos de bulto —San Onofre y San Jerónimo— en los nichos de los costados, y en el cuerpo de arriba invariablemente una Virgen de Guadalupe bellamente tallada. En los tableros de en medio y superior hay bajorrelieves en cantera de piedra chiluca, razón de su desgaste natural, al igual que el de las trabes y cornisas. El cuerpo superior ofrece únicamente una columnilla a cada lado de la virgen, ya que el cuerpo de en medio tiene dos a cada lado, siendo dóricas o salomónicas, para terminar el cuerpo superior con un pequeño frontón triangular que obliga al remate de lo que habían sido hermosas esculturas del apóstol San Pedro o del arcángel San Miguel.<sup>6</sup>

Los quince monumentos representan los Misterios del Rosario; a su vez cada Misterio construido estaba ubicado a una distancia considerable uno de otro con el propósito de permitir que los devotos rezaran un Misterio completo del Rosario mientras se dirigían al siguiente y así sucesivamente hasta haber recorrido los quince (véase Figuras 5 y 6).

6. Sentíes, Horacio, *La villa de Guadalupe, crónica centenaria*, México, 1999, pp. 17-18.



**Figura 4.** Anónimo. Biombo pintado que reproduce la ciudad de México en el siglo XVII (Calzada de los Misterios en el ángulo superior izquierdo). Colección Museo Franz Meyer.

Por otro lado, hacia la segunda mitad del siglo XVIII se realizó un proyecto de reparación a la vieja Calzada de los Misterios con motivo de la llegada del Conde de Gálvez. En este proyecto, las autoridades también decidieron levantar la Calzada de Abajo, la cuál necesitaba aproximadamente vara y media más de altura; una vez concluido el trabajo recibió el nombre de Calzada Nueva de Guadalupe, pues como ya se había mencionado, anteriormente la Calzada de los Misterios llevaba el nombre de Guadalupe.

La Calzada nueva de Guadalupe se estrenó el 17 de junio de 1786, con la entrada del Virrey. La obra costó veinticinco mil doscientos pesos y fue dirigida por el arquitecto Guerrero y Torres. Se extiende por una longitud de cuatro mil seiscientas varas —de la glorieta de Peralvillo al santuario— con una anchura de veintiocho varas y, como adorno y descanso, se plantaron mil cuatrocientos álamos.





**Figura 5.** El ferrocarril fue la cusa de la destrucción de siete misterios.



**Figura 6.** La Glorieta a la mitad de la Calzada.

### **Colegiata o basílica antigua**

Durante la primera mitad del siglo XVII fue construida la iglesia Artesonada y fue en noviembre de 1622 cuando el arzobispo de México, Juan Pérez de la Serna, la dedicó.

La iglesia estuvo en pie hasta 1695, año en que se derribó para construir un nuevo santuario, la Colegiata. El constructor fue Pedro de Arrieta, figura notabilísima del arte barroco, mientras que Ventura Medina y Pedro Ruíz de Castañeda fueron los iniciadores que, además, aportaron treinta y cincuenta mil pesos respectivamente y, junto con la cantidad de dinero reunida por la caridad pública, se logró completar el costo total de la construcción que llegó a ser de ochocientos mil pesos.

Fue hasta el 27 de abril de 1709 cuando se dedicó el Santuario. Los arquitectos Diego de los Santos y Ávila y Feliciano Cabellos, fueron quienes se encargaron de labrar la cantería de portadas y pilares, según Guillermo Tovar de Teresa.

La colegiata es de orden dórico, tiene tres naves, ocho columnas, quince bóvedas, cuatro torres de tres cuerpos con cuarenta varas de alto. La longitud total es de sesenta y siete varas con un ancho de cuarenta y cinco varas. La nave central más alta es de quince varas de longitud y el domo del centro es de cuarenta y seis varas de altura. En el interior hay tres altares y un tabernáculo de plata sobredorada con un peso de 3,257 onzas de plata y la imagen en un marco de 4,050 castellanos de oro realizado por fray Antonio de Jura, monje benito del convento de Montserrat de México y donado por el Conde de Salvatierra.

Los estilos que predominan en el decorado interior son el churrigüesco y el rococó; incluso, hasta la fecha la Colegiata cuenta con dos tipos de sillería: la que perteneció al colegio de San Fernando de estilo rococó y la del coro, de estilo churrigüesco de 1756 (véase Figura 7 y 7a).

### **Acueducto de Guadalupe**

La carencia de agua potable que para finales del siglo XVII padecía el pueblo de Tepeaquilla, Santa María de Guadalupe, supuso realmente una incómoda situación que durante décadas no obtuvo la solución adecuada. A pesar de que el pueblo no llegaba a considerarse siquiera como una zona de mediana importancia, representaba el trayecto común de vecinos y peregrinos que concurrían al santuario. La necesidad de construir un acueducto que suministrara suficiente agua en condiciones de ser ingerida resultó evidente, pues entonces sólo se disponía del agua fétida del lago de Texcoco y la del río de Guadalupe que corría justo frente al santuario.

Fue en 1743, bajo el gobierno de Don Pedro Cebrián y Agustín, Conde de Fuenclara, cuando comenzaron los arreglos de la construcción de un acueducto que introduciría el agua desde el río de los Remedios.

Por el temor de que el agua pudiera llegar contaminada con salitre de la tierra, el virrey ordenó que se llevara a cabo un estudio, finalmente realizado por algunos especialistas como don Nicolás José de Torres, presidente del Real Tribunal del Protomedicato, don José Dumont, médico, los maestros cirujanos fray Francisco



**Figura 7.** Portada de la Colegiata o Basílica Antigua.

Vidal, don Francisco Dorantes y don Antonio Méndez Prieto, maestro de boticario, quienes en conjunto y de común acuerdo, resolvieron aprobar el agua del río de Tlalnepantla el 29 de enero de 1743.

Por lo tanto, en junio de 1743 comenzó la construcción a un kilómetro de la cabecera de Tlalnepantla, Estado de México, en el pueblo de Santa María y hoy abarca San Bartolo, Santiaguito, Temoluco, Santa María Ticomán, San Rafael, San Pedro Zacatenco, Santa Isabel Tola, hasta llegar a la monumental caja de estilo barroco hecho por el oidor Domingo de Trespalacios y Escandón y terminada el 30 de marzo de 1751 (véase Figuras 8 y 9).

El acueducto consta de dieciséis reposaderas y dos fuentes, uno en Tenayuca y otro en Ticomán. Cada reposadera o pila, llevaba el nombre de alguna advocación de la Virgen o de algún santo; entre estas advocaciones se encuentran la de Nuestra Señora del Rosario, la de Santa Gertrudis, de San Rafael, de Santa



**Figura 7a.** Pedro Gualdi. Vista poniente de la Colegiata. Litografía del libro *Testimonios de viaje*, 1989.

Rita, Santa Isabel, San Joaquín, San Antonio, etc. De manera que las reposaderas, con la belleza arquitectónica de la época barroca, resultaron ser elementos de ornamentación para la larga arquería además de cumplir con funciones prácticas, pues éstas se levantaban generalmente sobre los ángulos del acueducto, teniendo como objeto retener la arcilla, arena, lama y cualquier sustancia que pudiera obstruir la fluidez de las aguas mientras que, tomando en cuenta la gran cantidad de gente que demandaría este precioso líquido, las dos fuentes se construyeron para que los habitantes de los pueblos por donde atravesaba la arquería no tuvieran que subir a tomar el agua y perjudicaran la obra.

Era uno de los acueductos más largos del mundo, de diez kilómetros de longitud, 12,935 varas y 2,287 arcos, de lo que actualmente sólo se conservan siete kilómetros visibles y dos más enterrados.

### La Capilla del Pocito en Guadalupe

*Cuando recorréis el monótono, feo y sucio poblado que, como ciñendo a la idea que le dio origen, se agrupa en torno de la Colegiata de Guadalupe, venís, por fuerza, a refugiar vuestros pasos junto a la capilla del Pocito. Es aquí donde la virgen esperó, bajo la sombra de un árbol que Juan Diego tornáse junto a su cosecha de rosas. Es aquí donde, al contacto divino, se produjo el milagro de la pintura sobre la tilma. Seáis o no aparicionistas convendréis conmigo en que la Capilla del Pocito bien vale un milagro.<sup>7</sup>*



**Figura 8.** Monumental caja de agua de estilo barroco (Foto del autor).



**Figura 9.** Inscripción sobre la caja de agua. (La inscripción dice a la letra: "Se comenzó esta/magnífica conducción/ a 22 de junio de 1743 en el reinado/del Señor Don Felipe V y finalizó en el del / Señor Don Fernando VI (Q DC) y gobierno del excelentísimo. (Fotografía del autor).

Manuel Toussaint afirma que la Capilla del Pocito se edificó a expensas públicas, pues se hizo de limosnas, por los artesanos de México que trabajaban en ella cuatro horas los días festivos con licencia del arzobispo Don Alonso Nuñez de Haro y Peralta. Hasta la piedra para la fábrica fue traída del Tepeyac por los fieles, lo mismo que la tierra para terraplenar la Calzada.

El cronista de la Villa, Sentíes, comenta que el beato del Pocito, Don Calixto González Abesenrraque, pasó veinticinco años en el tercer orden de San Francisco y siete en calidad de ermitaño en el santuario, dedicándose a juntar limosnas en un plato sobre una mesa a orillas del pozo, logrando recolectar cuarenta mil pesos que, con la cantidad aportada por el Arzobispo de México, Don Alonso Nuñez de Haro y Peralta, se reunieron cincuenta mil pesos, que era el costo total de tan significativa obra.

La obra duró catorce años, el director técnico fue el insigne arquitecto de mayor nombradía en la Nueva España, Don Francisco de Guerrero y Torres.

Horacio Sentíes coincide con Toussaint cuando reconoce que fue a instancias del gaditano don Calixto González Abesenrraque, que había sido soldado en España y retirado en Veracruz, que se continuó la construcción ya iniciada con la cimentación en 1777 de la joya arquitectónica del arte barroco y corintia por excelencia (véase Figura 10).

Sobre el origen de la planta de esta hermosa capilla, existe un pequeño artículo en la revista *Arte en América y Filipinas*, que demuestra que Guerrero y Torres se inspiró en una lámina del libro de Serlio para realizarla. Se menciona que aunque la idea de las cúpulas anexas, una grande y una pequeña, la había concebido anteriormente Guerrero y Torres la semejanza de plantas entre la Capilla del Pocito y la que publica Serlio es evidente. De igual manera, el arquitecto mexicano conoció a Serlio a través de la traducción de Francisco Villalpando, publicada en Toledo en 1552, en donde se menciona también que la semejanza sólo se refiere a las plantas. La planta presenta una gran habilidad para repartir el peso de la cúpula, sin hacer contrafuertes al exterior; recurre para ello a cuatro capillas con-

7. Toussaint, Manuel, *Paseos coloniales*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1962, p. 63.



**Figura 10.** La Capilla del Pocito, joya del arte barroco (Foto autor).

sagradas a las apariciones. Los muros sirven de base a las cúpulas y esto está disimulado por una especie de cristería rematada de pináculos de losa y revestida toda ella por azulejos iguales a los de las cúpulas. Dicha cristería parece una corona erguida sobre la Capilla. En la parte que corresponde al gran cuerpo se hicieron los campaniles y un barandal completa el campanario.

La capilla tiene un aspecto de gran armonía en su conjunto. El interior sugiere una sensación de recogimiento, de intimidad que propicia las celebraciones litúrgicas, la meditación y la oración de quienes la visitan al encontrarse frente al altar mayor del orden barroco. Al entrar a la capilla, percibimos un interior de gran dignidad. Está conformada por muros recubiertos de tezontle al exterior, que producen una sensación de verticalidad y de gran dignidad cuando el espectador, el fiel, el visitante se encuentra frente al lustre del oro laminado sobre la madera esculpida con formas barrocas; ahí se encuentra una copia original de la Virgen de Guadalupe, que se atribuye a Rafael Gutiérrez, flanqueada a los lados por cuatro nichos con las apariciones, una de las cuales ostenta la firma de Cabrera.

Don Primo Feliciano Velázquez afirma que el Pocito mide treinta y cinco varas de oriente a poniente y veintuna de norte a sur y quince varas un tercio de diámetro en la cúpula. El altar mayor es de orden barroco, aunque el interior de la construcción conserva columnas en estilo corintio. Bajo el púlpito tallado se representa a un indio como pedestal en memoria de Juan Diego. Al observar desde el exterior nos encontramos ante un resultado, una aportación clara, única, del barroco mexicano (véanse Figuras 11 y 12).

## La Capilla del Cerrito

Durante la toma de Tenochtitlán la diosa Tonantzin fue destruida por el conquistador Gonzalo de Sandoval o, según diversas versiones, por el Padre Juan Díaz. La diosa yacía sobre el Cerrito del Tepeyac y, en su lugar, los frailes españoles, conocidos como los doce apóstoles, determinaron colocar a la Virgen de Guadalupe. Tonantzin estaba esculpida en una peña saliente, que ahora ocupa la escalinata oriental que conduce a la Capilla del Cerrito y al Panteón del Tepeyac.

Hablar sobre los orígenes de la Capilla del Cerrito es tanto como recoger el pasado prehispánico que se funde con la conquista cultural y espiritual del Viejo Mundo. Respecto a la antigüedad de la Capilla del Cerrito, Horacio Sentíes comentó en la entrevista:

La evolución de esta capilla ha tenido varias épocas. La primera fue cuando estuvo la diosa Tonantzin, tallada donde ahora está la Vela del marino en la peña; después, en 1526 se reconstruyó la primera iglesia que hubo en toda la zona, que fue la ermita de Cortés, como la conocen algunos autores, que es donde ocurren las apariciones de la Virgen a espaldas de la capilla. La iglesia a cuyas espaldas ocurrió la primera aparición duró hasta 1660, época en que se empezó a construir la segunda ermita. Fue en la ermita de Cortés donde estuvo el estandarte del conquistador y antes de que existiera esa ermita, había una cruz de madera con peana de piedra.

El cronista nos ofrece un recorrido detallado por los espacios que habitan la Capilla del Cerrito:

Para subir a la capilla, lo mismo que al panteón, hay que hacerlo por medio de dos rampas, una oriental y otra occidental. La primera fue diseñada por el arquitecto Antonio de Guerrero y Torres y comienza a unos cuantos pasos de la Capilla del Pocito. En las cercanías existe una columna rematada por una imagen de la Virgen de Guadalupe del año 1794, colocada por el bachiller Miguel Hidalgo con autorización del Cabildo de Guadalupe [...] Esta columna muestra en la parte media una piedra con el nombre del arzobispo Alonso Nuñez de Haro y Peralta y, durante muchos años estuvo empotrada la fachada de la Capilla de las Rositas, donada por la familia Álvarez Icaza y que ya no existe. La rampa occidental fue construida por don Juan José Mariano de Montúfar y llega a la entrada del Panteón del Tepeyac. Al descender la rampa llegamos a la calle 5 de mayo y en la esquina con Misterios se encuentra la casona que habitó el

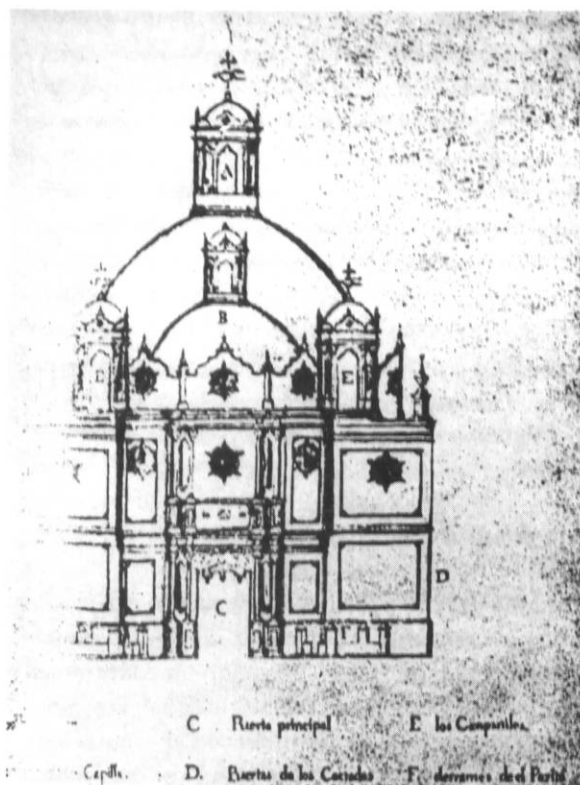
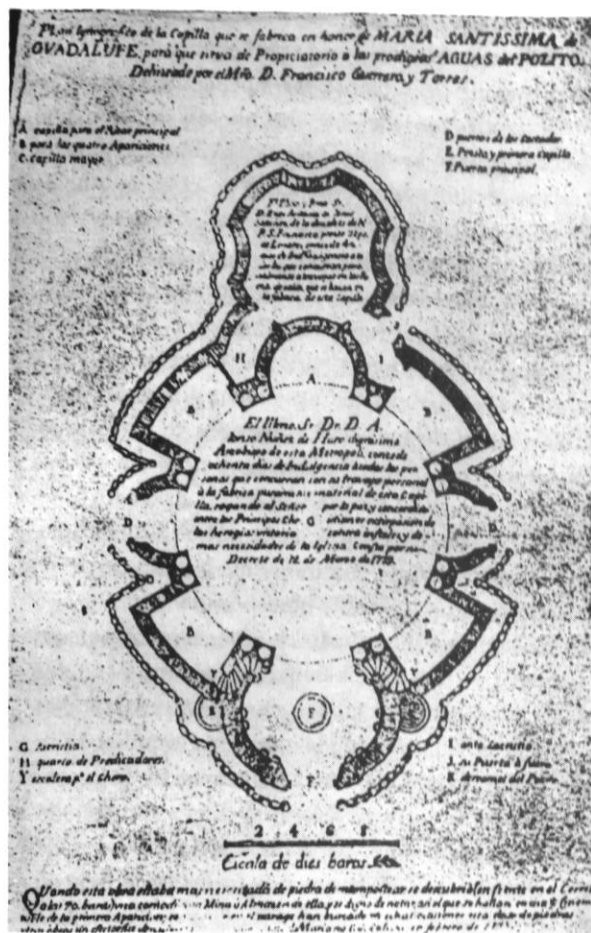


Figura 12. Diseño de la Capilla del Pocito (Archivo General de Indias Sevilla).

Figuras 11y 12. Plano iconográfico de la Capilla del Pocito. (Archivo General de Indias Sevilla).

paisajista mexicano José María Velasco.

Al frente está el antiguo Palacio de los Virreyes (ahora Convento de Capuchinas), donde se firmaron los tratados de Guadalupe Hidalgo en 1848, que significaron la pérdida de la mitad del territorio nacional.

A media subida de la rampa oriental nos encontramos con el galeón llamado Vela del marino, también construido por Francisco Antonio de Guerrero y Torres. [...] Al llegar a la explanada nos encontramos con la grandeza de la Capilla del Cerrito y, junto a ella la entrada del Panteón del Tepeyac. [...] Desde un principio, la capilla tenía planta de cruz latina y una pequeña cúpula sobre pechinas, con un altar de factura neoclásica, la Virgen de Guadalupe al centro y en la parte superior un lienzo de Cristo crucificado.

Más tarde se colocó otro altar con dos arcángeles del escultor

Ponzanelli, que todavía existen en el nuevo altar. En los interiores se aprecia un espléndido pulpito de madera tallada con las apariciones de la Guadalupeana en relieve.

En los muros laterales estuvieron seis altares neoclásicos con santos, que en 1806 se entregaron a los indios para ser colocados en otros templos.

La fachada es de estilo barroco, obra del arquitecto Francisco Antonio de Guerrero y Torres, con una bellísima puerta de entrada realizada por la empresa "Fundición Artística".

Actualmente, en los interiores podemos apreciar los murales del pintor potosino Fernando Leal, contratado en 1949. El artista, buen litógrafo y grabador, perteneció al movimiento de cultura nacionalista. En la capilla refrenda existen siete murales al temple con los temas de La doctrina de Santiago Tlatelolco; La primera aparición; La visita a fray Juan de Zumárraga; La curación de Juan Bernardino; El milagro de las rosas; La aparición en el Obispado y La gran gloria en la bóveda. [...] En el crucero del lado izquierdo, donde primero estuvo un altar, podemos ver un calvario con una Virgen Dolorosa y San Juan



bellamente tallados estofados y policromados. Existen también dos nichos con azulejos, uno con el sol y un Sagrado Corazón de bulto y el otro, con la luna y San Benito de Palermo. En el crucero del lado derecho hay esculturas estofadas y policromadas de San José con el Niño, San Joaquín y Santa Ana.

En la parte frontal de la capilla existe una plazoleta con cuatro arcángeles, obra del escultor poblano Ernesto Tamariz, de reconocida fama internacional. [...] En la misma plazoleta de la Capilla del Cerrito se encuentra la Cruz del Apostolado desde 1895.<sup>8</sup>

En el Panteón del Tepeyac descansan los restos de algunos personajes célebres, entre los cuales se incluye al mismo fundador del panteón, el canónigo don Juan María García Quintana y Roda, quien fue sepultado en 1865, el mismo año de la fundación.

### Convento de Capuchinas

Durante varias épocas, diversas construcciones han sido adaptadas como espacios para lograr fines distintos. Tiempo después de haber construido un convento, el mismo edificio es sucedido como hospital, colegio o museo. Tal es el caso del Convento de Capuchinas, edificado con la intervención de Sor María Ana de San Juan Nepomuceno, también conocida como María Micaela Fernández de Echeverría y Veytia, hija de don Sancho Fernández de Echeverría y Veytia y de doña Micaela Esquivel Delgado.

La novicia descalza del convento de San Felipe de Jesús de la Ciudad de México, junto con el Arzobispo don Alonso Nuñez de Haro y Peralta, se encargaron de librar una solicitud al Emperador para la construcción del convento; obtuvieron la Cédula Real el 3 de julio de 1780 y se colocó la primera piedra el 3 de octubre de 1782.

El diseño y la construcción estuvieron a cargo del arquitecto Ignacio Castera quien utilizó el estilo neoclásico, conservando las tendencias del barroco. La iglesia y el convento se concluyeron en el año de 1787, con la imagen titular de Santa Coleta. Entre las fundadoras aparecen las reverendas madres María Magdalena, María Antonia, María Teresa, María Coleta y María Serapia. El costo de la obra fue de 212,328 pesos, costo que fue sufragado en su mayor parte por los fieles,

algunas instituciones, el arcediano don Luis de Torres, Manuel de la Borda y el conde de Regla.

La portada es de cantera y tezontle, coronada con un frontón donde aparece una inscripción en latín con festones seguidos de un entablamiento dórico rematado con vasos ornamentales. Un domo de color ladrillo se ubica en la parte central, mientras que las ventanas con vidrieras identifican a distancia la Villa de Guadalupe.

A la muerte del arzobispo don Alonso Nuñez de Haro y Peralta, su cadáver fue embalsamado y sus vísceras fueron distribuidas en tres partes: el corazón fue destinado para el Convento de Capuchinas guardado como reliquia dentro de una de las paredes del convento, mientras que las otras dos se repartieron entre Santa Teresa la Antigua y el Colegio de Belén. Este acto fúnebre, lejos de haber sido solicitado por el difunto arzobispo, se llevó a cabo contrariamente a su deseo de ser sepultado sin suntuosidad y gran pompa.

El convento ha sido objeto de severas reconstrucciones, además de una increíble nivelación con 159 pilotes, para levantarla en 3.50 metros en setenta y cinco días, caso único en la historia de la ingeniería mundial. La nivelación se hizo posible con la participación de la compañía Pilotes de Control S.A., que dirigía el ingeniero Manuel González Flores. Una vez concluidos los trabajos, se obtuvo una capilla que hoy forma parte del conjunto artístico de la monumental Basílica de Guadalupe.

Por otra parte, a través del tiempo el convento ha cumplido distintas funciones; durante la entrevista, Senties comentó al respecto:

Fue en los tiempos de una religiosa capuchina, Sor María Ana de San Juan Nepomuceno Fernández Echeverría y Veytia, sobrina del escritor e historiador poblano, cuando el arquitecto Ignacio Castera realizó la construcción en estilo neoclásico con una planta en estilo barroco y la advocación de Santa Coleta. Después de 1865 se utilizó como hospital y, más tarde, en la Escuela Carlos María Bustamante, donde asistía a clases Renato Leduc, pues vivía sobre la calle Montiel.

La capilla fue puesta nuevamente al culto por Francisco Antonio Tenllado y en los interiores se colocó un nuevo altar —el que estuvo antes en la Capilla Vieja de los Indios—, así como las imágenes de San Joaquín y Santa Ana, el Rey David y San Arón.

8. Senties, Horacio, *La Villa de Guadalupe, Crónica centenaria*, México, 1999, pp. 57-64.



## El último canto del cisne

Si bien es cierto que el estilo neoclásico sucede al barroco en las construcciones mexicanas del siglo XVIII, cabe preguntarse qué ocurre con el barroco de la Nueva España. Los caracteres del barroquismo hispano se continúan en México, pero en algunos aspectos resulta acentuado. Aquí, las plantas y los muros barrocos son escasos, con muchísima menos frecuencia que en la España barroca. Dijérase que los arquitectos mexicanos decididamente se inclinaban por las plantas rectilíneas, tradición que les llegaba desde los tiempos del arzobispo Zumárraga.

Se ha dicho y repetido que no pocos aspectos del barroco en México son la continuación del que se estaba produciendo en España, pero en su carácter decorativo, alcanzan mayor desarrollo y profusión del entorno. Es probable que sea así, sin embargo este es un aspecto que merece cuidadosa comprobación por parte de los especialistas en la materia.

Parece indudable, en cuanto corresponde al barroco en México, que llega a ser la prolongación del hispánico peninsular pero en otra tierra —sujeto a otras necesidades— en otro clima y, sobre todo, en otra sociedad. Por lo que podría deducirse que había de significarse por sus variantes, si bien la esencia estilística y los elementos que entran en la composición en realidad son iguales.

Durante la visita que hice a Santiago de Compostela en enero de 1999, pude constatar variantes significativas entre el barroco español y el mexicano. Al visitar varias veces el interior de la catedral, pude percibir un barroco con una ornamentación en la que se observan las diferencias entre la escultura española y la mexicana en el altar principal, donde destacan los ángeles en movimiento, simulando flotar en el espacio. Se trata de imágenes de cuerpo completo que reproducen con fidelidad las proporciones correspondientes a la raza española en contraste con las imágenes que se observan en los altares de México, hechos por una mano de obra indígena, en la cual se percibe el mismo tema pero reflejan diferentes formas de expresión.

Se puede observar con claridad la diferencia entre la escultura producida por la mano de obra española: delicada, estilizada y muy cercana a las proporciones humanas y a los rasgos distintivos de la raza española; mientras que, por otro lado, la estética indígena mexi-

cana, de gran riqueza también, ofrece en sus representaciones de temas angélicos, figuras y formas con un carácter más fuerte, ingenuo, espontáneo, vigoroso e imponente que suele envolver los altares de las iglesias barrocas mexicanas.

Sonia Lombardo considera que el neoclásico se convirtió en un símbolo de modernidad y fue el estilo representativo de la ideología reformadora de los borbones, difundido como estilo oficial por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos creada en 1785 como uno de los aparatos ideológicos del Estado, por una real orden del mismo Carlos III.

La nueva moda arquitectónica se fue imponiendo. Una serie de planos realizados con base en un documento de registro de obras de 1780 a 1806, muestra que el estilo barroco que predomina de 1780 a 1790 va siendo sustituido por el neoclásico entre 1791 y 1797, que termina por dominar totalmente de 1798 a 1805, fecha en que concluye la información proporcionada por ese documento.

Durante la última etapa de la dominación colonial se desarrolla el estilo neoclásico, en parte como reacción al abuso formal de etapas anteriores. Es también en esta etapa cuando se llega a la proscripción del barroco en una llamada "restauración del gusto" que, en algunos casos, llega hasta su destrucción.

En términos retóricos, Fernando Benítez hace alusión al "último canto del cisne" como la exhalación del barroco frente a la imposición del estilo neoclásico. Si bien es cierto que los estilos permanecen sobre las obras, también es cierto que las producciones artísticas pierden el sello de la continuidad con el tiempo, dependiendo de los intereses, las influencias y las necesidades de una sociedad en cada época.

El cronista Horacio Senties añadió en nuestra entrevista:

Dicen que en realidad El Pocito es "el último canto del cisne barroco". Las cúpulas son de talavera de Puebla, la imagen que tiene hacia la parte de la entrada que da a la escalinata es el escudo de armas de la Villa de Guadalupe; arriba de la puerta se observa una serie de ángeles tallados de los que decía Manuel Toussaint, crítico de arte, son comparables a los de Lucca de la Robbia en Italia, tallas verdaderamente impresionantes.

No obstante los intentos del contrabarroco, el barroco sobrevive como testigo de las transformaciones

culturales y sociales. Las estructuras que se erigen sobre las raíces de un México antiguo, hoy colman de tesoros artísticos sus recintos históricos y religiosos. La Villa de Guadalupe es el estandarte mexicano del sincretismo artístico, cultural y religioso por excelencia.

## **La Villa de Guadalupe: fundación y arquitectura**

### **Marco histórico**

#### *Antecedentes*

1700 a 1781 d. de C.

#### *I. En la etapa colonial, desarrollo, organización y acontecimientos de carácter tecnológico:*

1. La economía sigue su desarrollo paulatino.
2. La minoría es el eje económico de la Nueva España a pesar de que a fines del siglo sufre una ligera crisis.
3. En la segunda mitad del siglo, la agricultura alcanza gran importancia.
4. Puebla y Querétaro tienen gran prosperidad.
5. Por cédula de Carlos II, nace la institución del Ejido (ganado, siembra de grano, hortaliza, etc.), 1687.
6. Desaparece la propiedad individual indígena y después la comunal.
7. Continúa el desarrollo tecnológico y artesanal.
8. La Iglesia es uno de los terratenientes más importantes.
9. Las rentas de la Iglesia eran superiores a las de la Real Hacienda por concepto de impuestos.

#### *II. Desarrollo, organización y acontecimientos de carácter socio-político y religioso*

1. La Nueva España vive un estado social de reacondicionamiento, de gran lujo y refinamiento, condicionando el desarrollo de la cultura (en las clases altas principalmente).
2. Se cuenta con gobiernos pacíficos, sociedad descendiente de conquistadores.
3. Pugnas entre criollos y españoles de nacimiento. Noción de una nacionalidad diferente.
4. México como una de las ciudades más importantes de la América hispana.
5. Los servicios sociales durante toda la Colonia fueron del dominio de la Iglesia.
6. Época de esplendor litúrgico; procesiones, autos de fe, etcétera.
7. Rivalidad entre el clero criollo y el mestizo.

8. Pugna entre las autoridades eclesiásticas y las órdenes religiosas.
9. Cobra importancia el culto guadalupano.
10. Secularización de las parroquias.
11. Sigüenza, Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz.

#### *III. Desarrollo artístico (artes plásticas)*

##### 1. Arquitectura

- a) Mayor desarrollo del barroco con elementos importados de la metrópoli, pero no siempre, obedeciendo a las mismas motivaciones que aquél.
- b) Sus caracteres más distintivos son: un deseo de renovación, se ataca a la monotonía de los órdenes, se busca el claro oscuro. La línea curva o quebrada sustituye a la recta.
- c) Se busca un arte de gran fuerza expresiva, emocional y dramática, naturalista y pictórica, aparece un antagonismo dramático entre lo místico y lo dinámico.
- d) Campo abierto a la fantasía, importancia de la ornamentación (yeserías), dinámico afán de hacer sensible el tiempo en el espacio.
- e) El movimiento. Glorificación de los adalides del catolicismo.
- f) En las fases iniciales de esta etapa coincide este estilo con el herreriano, que por el contrario, es frío, sencillo, purista, lineal, etc., pero las influencias de éste último no pasarán a la segunda mitad del siglo XVII.
- g) Las construcciones religiosas adquieren gran importancia, algunos ejemplos: San Lorenzo y San Cristóbal, la Capilla del Rosario y la Catedral.

##### 2. Pintura

- a) Introducción de la pintura barroca (influencia de pintores como Zurbarán y Ribera principalmente y, ya en menor grado, Murillo).
- b) Pintura vigorosa, en la cual el claro oscuro tiene un papel muy importante, contrastes en la iluminación de las figuras (Escuela Tenebrista), colores fríos, sentido dramático (se agudizan y aprovechan los grandes momentos de Cristo y de la Virgen), simbolismo, etc.
- c) Multiplicación de imágenes en el arte barroco, se trata de demostrar que la imagen como símbolo es necesaria al culto religioso.
- d) Género religioso de la pintura, representación de los adalides del catolicismo.
- e) Interés muy reducido por otros temas.

f) La pintura al óleo empieza a sustituir a la pintura mural.

### 3. Escultura

- a) Integración de la escultura a la pintura, especialmente en portadas y retablos interiores.
- b) Entre la producción de escultura que se tiene en esta época hay figuras de bastante calidad, de gran vigor expresivo, fuerza dramática, con un sentido dinámico de lo trágico y lo doloroso (patetismo religioso).
- c) El movimiento se integra en las formas plásticas, las representaciones son naturalistas, con un sentido muy fino del claro oscuro y del modelado y un movimiento muy rico (policromía).
- d) Los temas son por regla general la representación de los adalides del catolicismo.
- e). La escultura de más calidad era principalmente de madera, que era dorada y estofada.

### Bibliografía

DE LA Encina, Juan (1970). *Cuarenta siglos de plástica mexicana (arte colonial)*, México, ed. Guerrero.

DEL VALLE Arizpe, Artemio, (1977). *Historia de la Ciudad de México, según los relatos de sus cronistas*. México, JUS.

LOMBARDO de Ruíz, Sonia (1978). *Ideas y proyectos urbanísticos de la Ciudad de México 1788-1850*. México. SEP, INAH, Departamento de Investigaciones Históricas No. 61.

MORENO, Toscano Alejandra (coord.) (s/f). *Ensayo de construcción de una historia, No. 61*. México. Seminario de historia urbana, 2°. Ed. (Col. Científica-histórica).

POMPA y Pompa, Antonio (1938). *Albúm del IV Centenario Guadalupano*. México. Insigne Basilica de Santa María de Guadalupe.

RUÍZ, Gomar José Rogelio (1983). *Estudios acerca del arte novohispano, homenaje a Elisa Vargas Lugo*. El acueducto de la Villa de Guadalupe. México, UNAM.

SENTÍES, Horacio (1991). *La Villa de Guadalupe Historia, estampas y leyendas*. México, Ciudad de México librería y editora, Departamento del Distrito Federal.

——— (1999). *La Villa de Guadalupe, Crónica centenaria*. México, Gobierno del Distrito Federal.

TOUSSAINT, Manuel, (1962). *Paseos coloniales*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas,/UNAM.



# Análisis del Objeto en el Virreinato

---

## CIVDAD LA VILLA DE CAMANA



is la

esta





# Los envases en la Nueva España

Ma. Dolores Vidales Giovannetti

**Profesora-Investigadora,  
Departamento de  
Evaluación del Diseño  
en el Tiempo,  
UAM-Azcapotzalco**

Cuántas veces hemos disfrutado, ya sea por un antojo espontáneo o por el festejo de una ocasión especial, de algún platillo, un dulce, un rompopo o un antojito de nuestra gastronomía mexicana. Todo ese deleite para el paladar fue elaborado en un contexto que se inició en el siglo XVI, con la transculturación provocada con la llegada de los españoles. En aquella época todos estos deleites estaban guardados y almacenados en diferentes recipientes que pasaban inadvertidos. Iban y venían las mercancías, se elaboraron creativos y deliciosos platillos que se llevaban a las grandes mesas de los grandes eventos como los Chiles en Nogada para Iturbide y terminado el festín el paso obligado era limpiar y reacomodar todos los utensilios que sirvieron para acompañar la delicia del evento. La utilidad que proporcionaban tales utensilios no representaba más valor que el de brindar un servicio, si se rompía una pieza se iba a la basura y si estaba rota o despostillada hasta de macetero servía. Pero qué gran utilidad y servicio brindaban esos envases. Desde esa época y durante muchos años nadie los tomó en cuenta; sin embargo, han prevalecido en el silencio del tiempo. Poco a poco, con la evolución de las técnicas, algunos fueron mejorando en sus diseños, optimizando su utilidad por el material por el que fueron elaborados, produciendo además formas realmente extraordinarias.

Desde entonces las llamadas Artes Menores o Artes Industriales han destacado por la gran riqueza de sus formas, técnicas y estilos pero, además, por proporcionar un uso práctico. Sean Menores o Industriales, siempre han sido artes; por sencillas que éstas sean, han sido elaboradas manualmente y en ello interviene la expresión del artesano, el cual elabora una pieza única y en su decorado queda plasmada la expresión de quien lo elabora.

Durante el periodo colonial el clima filosófico fue producto del pensamiento escolástico europeo y, dentro de esta filosofía —en la que no existe propiamente una estética— la obra de arte tiene un valor fundamentalmente utilitario. Es decir, la creación de una pieza de arte tenía un sentido más artesanal que artístico.

Un concepto de Santo Tomás refleja y resume claramente, desde el punto de vista escolástico, la naturaleza del fenómeno estético:

Lo importante no es que el artista opere bien, sino que cree una obra de arte que opere bien. Lo que importa es la utilidad de la obra de arte y su participación en las necesidades del hombre.<sup>1</sup>

Es decir, no se exigía a los artistas obras de acabado perfecto, ni de un estricto naturalismo, ni originales, sino obras que tuvieran una utilidad.

Conforme avanzaba el siglo XVI, siguiendo una costumbre medieval y basándose en una rica tradición indígena, los artesanos se agruparon en gremios regidos por el estatuto jurídico llamado *Ordenanzas* al que debían estar asociados obligatoriamente y cuyo control ejercían las autoridades civiles. Las ordenanzas de gremios fueron confirmadas por el Virrey Conde de Paredes en 1601; eran estrictas e indicaban la forma correcta de trabajar y los exámenes a que debían estar sometidos los agremiados.

Las ordenanzas que regían el trabajo de los artistas, agrupados necesariamente en gremios —en la época colonial no existían los artistas independientes—, eran un conjunto de reglas, preceptos y mandatos de tipo técnico que no consideraba ninguna categoría intelectual o subjetiva en la elaboración de las obras, ni ofrecían ningún recurso para estimular la expresión artística propiamente dicha.<sup>2</sup>

Tampoco se tomaban en cuenta las directrices artísticas del momento. Por ello, no se cambiaron ni modificaron cuando ocurrió el cambio de los cánones renacentistas a los barrocos. Lo importante no era pues, la moda artística y sus pautas expresivas, sino mantener la honestidad en las obras de arte, con independencia del estilo. Además, las autoridades civiles nunca se preocuparon por el fenómeno artístico como tal, sino que éste quedó en manos de la Iglesia.

De esta manera los artistas novohispanos trabajaron siempre sujetos a las limitaciones que imponía una estética convencional y utilitaria.

Durante la primera mitad del siglo XVI se establecieron los fundamentos del México actual. El mestizaje se dio en muchos ámbitos: arte, cocina y las llamadas artes industriales, es decir, objetos de cerámica, objetos de vidrio y metal y materiales naturales como palma, fibras y otros utilizados para contener y servir alimentos, productos medicinales, granos, etcétera.

1. Vargas Lugo, Elisa, "Introducción al arte colonial" en *Historia del arte mexicano, Arte colonial I*, México, SEP/Salvat, 1986 Tomo 5, p. 617.

2. *Op. cit.*, p. 618.

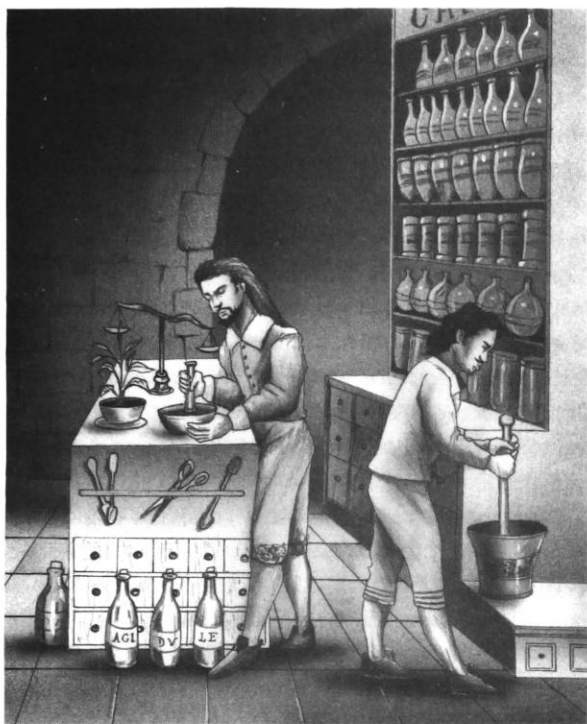
## Cerámica

Pocas culturas han dominado el arte de la cerámica como la cultura prehispánica de Mesoamérica. La cerámica de la época colonial es continuación de la gran tradición alfarera que ya existía en México antes de la llegada de los españoles. Algunos estilos prehispánicos continúan sin cambios, por lo menos hasta el año 1700. Al mismo tiempo se producen algunas innovaciones tecnológicas: se introducen el torno y el horno de bóveda cerrada —aunque el horno abierto de tradición prehispánica siguió utilizándose—; a la rica policromía indígena lograda a base de tierras, vegetales o grana, se agregó el uso de diferentes óxidos como colorantes: antimonio para el amarillo, cobalto para el azul, manganeso para obtener negro, cobre para el verde y hierro para rojizo o dorado; se importa la técnica del vidriado con barniz de plomo o con una mezcla de plomo y estaño.

El contacto con la metrópoli trajo nuevas influencias y al mismo tiempo nuevas necesidades; la exportación de productos nativos a la ciudad de México impone la creación de formas novedosas de envases y recipientes; asimismo, la cocina, la iglesia y el convento fijan las necesidades de la cerámica para el consumo local.

De España proviene la tradición llamada "mayólica", loza de esmalte blanco decorada con motivos azules o de colores variados que aquí tomó el nombre de Talavera. Un elemento importante de este tipo de loza es la cubierta o barniz que envuelve el barro. La cubierta tiene dos ingredientes básicos: el plomo y el óxido de estaño. El primero sirve para impermeabilizar la pieza y a la vez le da un aspecto vítreo y brillante; el segundo le proporciona el color blanco que sirve de fondo a la decoración policroma. Este tipo de vidriado fue introducido en España durante la Edad Media por los árabes y desde ahí se extendió al resto de Europa.

Pero el origen oriental de este tipo de cerámica va más allá de los países árabes y se remonta a China; aunque se fabricaba una alfarería parecida en el Medio Oriente desde el siglo IX, la cerámica Talavera tal como la conocemos ahora, se remonta al siglo XVI. No se sabe exactamente cuándo y cómo empezó a fabricarse este tipo de loza en Puebla, pero a mediados del siglo XVI —entre 1550 y 1570— comienza a producirse ce-



Botica, siglo XVI.

rámica de estilo español como actividad plenamente establecida en la ciudad de Puebla, donde adopta el nombre de Talavera. Se dice que los frailes dominicos de esta ciudad, pidieron a su convento de Talavera de la Reina, en España, que les enviara a algunos hermanos que supieran alfarería para enseñar esta técnica a los indígenas.

A finales del siglo XVI, los portugueses introdujeron la porcelana china en Europa y desde entonces hubo muchos que trataron de imitarla. En Puebla ocurrió lo mismo y se desarrolló un estilo chinesco peculiar. La loza de Puebla, aunque denota sus orígenes españoles, también aporta elementos originales. Sus formas son sencillas y robustas y, en general, de tamaño más grande; el color de la cubierta tiene un tono ligeramente grisáceo; el color azul es muy oscuro y se aplica en forma tan espesa que parece relieve. La composición, a base de follaje, pájaros, hojas de helecho y flores, es tan apretada que apenas deja ver el fondo blanco.

La misma actividad comercial, pero esta vez hacia el Oriente, a través del galeón de Manila, es vehículo para la llegada de la porcelana china, que tendrá gran in-

fluencia en la fabricación de la alfarería local; así, los chinitos con sus trenzas, los dragones y los faisanes se mezclaron con la decoración existente. Pero a esta porcelana con motivos chinescos, se añadió la imaginación indígena que se nota en la ornamentación de las piezas. El águila bicéfala de la Casa de Austria era un motivo popular al cual rodeaba infinidad de animales como tejones y guajolotes y plantas como magueyes y cempasúchiles.

Para 1652 el oficio de “locero” se encontraba reglamentado. Desde entonces se tuvo control sobre la calidad del barro, el vidriado de la loza fina, común y blanca, el tamaño preciso para cada una de las piezas, la marca de cada fabricante con el fin de evitar falsificaciones, así como los exámenes requeridos para ejercer el oficio. Esta industria de Talavera de Puebla proporcionó gran número de lavaderas, tazones, jarrros, lebrillos, platos y objetos para usos conventuales y domésticos. Una vajilla se componía de platos, fuente, salseras, ensaladeras y azucareras.

La fabricación de loza no vidriada quedó en manos de los indígenas que hacían trastos de cocina de uso común, mientras que los “loceros de lo blanco” eran españoles peninsulares, criollos o mestizos, produciendo envases para la conservación de los alimentos, vajillas, piezas para los altares, la enfermería, así como para usos puramente decorativos. Casi como una especialidad hay maestros ceramistas dedicados a surtir de envases a los farmacéuticos y boticarios. Los ungüentos y remedios se preparaban en albarellos o tarros de farmacia.

### Técnica

La elaboración de la alfarería ha sufrido pocas modificaciones desde la Colonia hasta nuestros días. El barro que se utilizaba para la elaboración de las diferentes piezas era de dos tipos: uno negro que se extraía de los yacimientos de arcilla ubicados en Guadalupe y Loreto, y el rosado, recogido cerca de Totimehuacan. Los barros se pasaban por un tamiz para limpiarlos de impurezas, después se mezclaban y eran colocados en depósitos con agua, se ponían a pudrir, mientras más tiempo permanecieran ahí, su calidad mejoraba, pues adquirirían mayor plasticidad.

Al momento de utilizar el barro, el alfarero eliminaba el exceso de agua y lo “repisaba”: en el suelo se

colocaba el barro húmedo y el ceramista caminaba con los pies desnudos sobre él, con el fin de lograr una masa uniforme y de buena consistencia. El amasado se terminaba a mano y se formaban bloques de distintos tamaños que eran utilizados para dar forma a las piezas. Entonces las piezas se colocaban en habitaciones sin ventilación por una larga temporada, con el propósito de obtener un secado uniforme. Pasado el tiempo necesario, las piezas se sometían a una primera cocción en horno de leña.

Después de esta cocción, que duraba de 10 a 12 horas, cada objeto se revisaba, separando los de buena calidad de aquellos que tuvieran algún defecto o estuvieran mal cocidos. Posteriormente se les aplicaba un barniz blanco, hecho de plomo y óxido de estaño. El primero sirve para impermeabilizar la pieza y a la vez le da un aspecto vítreo y brillante; el segundo le proporciona el color blanco que sirve de fondo a la decoración policroma.

Para el año de 1600 ya existía el comercio de la loza fabricada en Puebla, que durante el siglo XVII alcanzará regiones tan lejanas como Nuevo México, Texas y La Florida al norte; Cuba y Santo Domingo en el Caribe y Nueva Granada en el sur.

Según las ordenanzas del siglo XVIII, la loza fina llevaba una arroba de plomo por seis de estaño, y la común, blanca o entrefina, una arroba de plomo por dos de estaño.

Una vez seca la capa de barniz, la pieza era decorada con diferentes diseños, empleando una gama de colores que variaba dependiendo de la calidad de la loza. Las pinturas eran elaboradas por los alfareros a partir de pigmentos minerales. Una vez decoradas, las piezas se metían al horno para una segunda cocción que duraba hasta 40 horas.

A mediados del siglo XVII, con sus más de treinta locerías, la cerámica poblana logró un auge que duraría más de siglo y medio. A la rica gama de influencias se agregaba otra: la del islam, con sus motivos geométricos y florales. En Andalucía, los ceramistas han observado iglesias, alcázares y casas adornadas con azulejos de fabricación mora o mudéjar, por lo cual éstos van encontrando su camino en repetidos temas ornamentales en Nueva España.

Pronto las cúpulas de las iglesias y las fachadas de las casas estaban cubiertas de azulejos. Las cocinas de

los conventos, las casas, los patios, las fuentes y los pisos se recubrieron con este material.

Además de los poblanos, hubo alfareros en otras partes de Nueva España; por ejemplo en el Occidente, específicamente en Tonalá, donde la población mestiza continuó su producción con piezas de barro bruñido y singular decoración, que se distinguía por su olor y que fue muy apreciada incluso en Europa donde despertó la curiosidad y la admiración de muchos. Era de colores más intensos que la de Puebla y seguía más de cerca la decoración indígena. Se fabricaban grandes piezas decoradas en negro sobre fondo rojo o sepia con toques amarillos o rosas; hay representaciones de animales extraños y flores.

Otro tipo de cerámica fue la conocida como loza de San Luisito que tuvo su auge a principios del siglo XVIII; estaba decorada con tonos de verde seco y naranja perfilados en negro sobre fondo marfil. Se ponían figuras de animales, nombres, lemas y en algunos casos la figura de Fernando VII acompañado de un zorrillo.

En el año 1814 las Cortes de Cádiz decretaron la abolición de las órdenes gremiales, por lo que a partir de ese momento se pierde uniformidad en calidad y estilo.

### Cerámica europea

La manufactura de la porcelana fue el resultado de la superstición de que era posible descubrir un modo mágico de crear oro, aunque también fue un avance tecnológico que representó uno de los primeros éxitos de la química analítica y el inicio de una de las grandes industrias manufactureras de Europa.

El inicio se sitúa a principios del siglo XVII, cuando Johann Frederick Böttger trabajaba para Augusto II, rey de Polonia y Elector de Sajonia. El trabajo de Johann era hallar la receta de la piedra filosofal, pero en vez de esto, encontró la fórmula de la porcelana. Cuando Böttger llegó a Sajonia, la corte de Dresde era una de las mayores y más sofisticadas de Alemania.

En ese entonces la única porcelana auténtica era la que se hacía en el Lejano Oriente sobre todo en China y en Japón. La porcelana oriental se fabricaba en las regiones septentrionales de China desde el siglo VI. Muchos viajeros fueron a China para tratar de descubrir el secreto de la porcelana, pero no lo consiguieron.

Luego de experimentar con diversas combinaciones de arcillas y piedras, Böttger había conseguido lo que todos buscaban: porcelana blanca y translúcida, aunque también obtuvo un tipo de porcelana roja con la que fabricó vasijas para las tres bebidas que se habían introducido en Europa en el siglo XVII y que ya formaban parte de las costumbres de la sociedad: el café, el chocolate y el té.

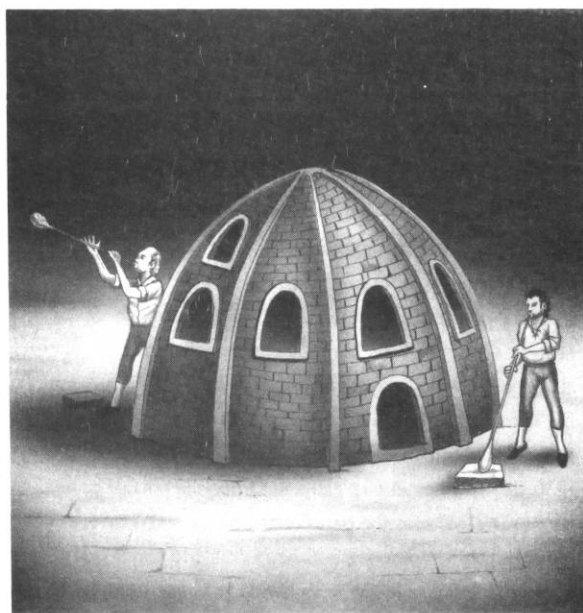
Para beber té y café calientes se necesita de un material que fuese lo suficientemente fuerte como para soportar el hervor del agua pero que al mismo tiempo proporcione un aislamiento para que la persona que lo beba pueda tomarlo sin quemarse. Para el café, el té y el chocolate la plata servía pero como material conductor del calor era inadecuado para usarse en tazas y lo mismo podría decirse de cualquier otro metal. La cerámica era ideal para esta función, porque la arcilla, más que un conductor del calor, es un aislante del mismo. De modo que los alfareros comenzaron a fabricar recipientes y tazas como respuesta a la moda de estas bebidas.

## Vidrio

El vidrio llegó a México en el siglo XVI con la conquista española. Se sabe que en 1542 un maestro llamado Rodrigo Espinosa abrió un horno en Puebla de los Ángeles. En un principio, al parecer, Puebla fue el único lugar de la Nueva España donde se fabricaba el vidrio, sin embargo, el vidrio no reemplazó fácilmente el uso de vajillas, pues la población indígena y otros sectores sociales continuaron usando vasos, platos y recipientes de cerámica, porcelana y madera, aun cuando también utilizaban objetos de vidrio.

Los intentos por establecer en la Nueva España una industria del vidrio eran frenados por los impuestos establecidos por la Corona, que no fomentaba las industrias coloniales que pudieran competir con ella. Esto dificultaba la fabricación del vidrio, ya de por sí un proceso complicado y costoso que requiere de personal especializado y materias primas no siempre fáciles de obtener.

Quizás por la escasez de materiales o por la falta de pericia en los artesanos, el caso fue que únicamente en Puebla llegó a ser significativa la producción de este material. Los hornos de una vidriería son:



Horno para la elaboración del vidrio en el siglo XVI.

[...] construcciones circulares o rectangulares y dentro van colocados los crisoles u orzas donde se funden los productos, que darán como resultado el vidrio. El número de crisoles de cada horno varía de ocho a doce y el fuego les rodea por todas partes, unas pequeñas aberturas al lado de cada crisol permiten manejar el producto.

En el proceso de fabricación de la pasta vítrea hay varios momentos importantes que son ineludibles. Una vez seleccionados los materiales, triturados lo más posible, mezclando la sílice, potasa o sosa, cal, magnesio, etcétera, según las proporciones de las fórmulas, que no suele conocer más que el maestro director, se vierte en los crisoles que ya deben estar al rojo. Se produce entonces un proceso de fusión que se llama el fritaje, el material disminuye de volumen y entonces se echa una nueva carga, en ese momento el fritaje ha terminado, se intensifica el fuego y comienza el segundo tiempo en el que se realiza la fusión propiamente dicha. La sílice se disuelve en el fundente, al mismo tiempo se forman en la masa burbujas que tienden a subir a la superficie; cuanto más gases se desprendan, más perfecto será luego el cristal. Se vuelve a aumentar la temperatura con lo que comienza el tercer tiempo o afinado es el momento en que la pasta de vidrio alcanza su punto de fluidez, las burbujas se hacen mayores hasta que no queda ningún gas. Empieza entonces el cuarto momento: la brasa; lo llamaban así los antiguos



porque con las brasas ahogaban un tanto el fuego que ardía con el fin de que la pasta quedara en el punto justo de pastosidad para poder ser soplada y estirada.

Este procedimiento está superado en las grandes fabricaciones actuales, es casi el mismo que se empleaba en los pequeños hornos y, siguiendo el proceso se obtiene el vidrio. La obtención del cristal sigue el mismo proceso, sólo ha de cambiar el fundente, óxido de plomo o minio, en lugar de óxido de sodio o sosa.

Una vez preparada la pasta, comienza la ejecución de los objetos. A cada boca de horno le corresponde una cuadrilla: el soplador, el mozo, y el gamin.

Las herramientas son muy simples: la caña es una barra de hierro hueca con una boquilla de madera por el extremo que se ha de soplar, en el otro extremo se pone la bola de pasta; las pinzas y las tijeras son para cortar el vidrio y ayudarse, y el puntal es también otra pequeña barra de hierro con la que se sostiene la pieza según se le va dando la forma.

Una vez realizado el objeto, sea bien sólo soplado o ayudado de un molde, hay otra fase en la fabricación, de suma importancia para el éxito de la misma, es el templado de la pieza. El vidrio tiene que irse enfriando; si lo hace con demasiada rapidez tiene el riesgo de partirse, por ello las piezas una vez terminadas pasan a unos secadores o carquesas, donde se van enfriando a una temperatura especial. Cuando el vidrio está ya terminado, se procederá a su ornamentación por medio de la talla, el grabado, el dorado y el esmalte en colores.<sup>3</sup>

A pesar de que se trata de un proceso difícil, la industria prosperó. En gran parte, el estilo de las piezas de vidrio fabricadas en Puebla durante la Colonia resulta desconocido, la mayoría de ellas se destinaban al uso doméstico de cocinas y mesas, pero también se elaboraban objetos de tipo ornamental, muy difíciles de elaborar debido a su gran tamaño: capelos para cubrir imágenes, bombillas para proteger velas, frascos de vinatería, así como vasos de medio metro de altura con decoración grabada o cortada.

En la pintura denominada *El Parián* de autor anónimo se muestra con todo detalle una mesa del mercado con ese nom-

bre, que estaba ubicado en la Plaza Mayor de México, donde figuran infinidad de ejemplos de las piezas que entonces se creaban. Aparecen ahí copas de vidrio finísimas, platos cristalininos, bacias del mismo material, jarras de formas elegantes, vasos de gran tamaño, del tipo que llevan tapaderas sobrepuestas y otros recipientes vítreos de usos desconocidos y diseños complejos.<sup>4</sup>

Se importaban vidrios de Europa en forma de frascos, botellas de cerveza, vasos de cristal, faroles, espejos y vidrios para relojes. Unos cuantos eran originarios de Castilla y otras regiones de España, pero la mayoría provenía de otros países de Europa. En el siglo XVI se fabricaban y labraban vidrios de tres estilos: el blanco, el cristallino y el de colores (únicamente verde y azul). Se doraba y policromaba el cristal transparente y se cortaban facetas con la rueda, formando prismas.

La economía poblana pasó por una crisis debido al surgimiento de numerosos competidores y la falta de capacidad de sus fábricas para abastecer los crecientes mercados; los registros de vidrieros de la segunda mitad del siglo XVIII indican la presencia de ocho vidrieros, la mitad de los registrados a inicios del siglo. El vidrio se trabajaba en forma artesanal y en pequeños talleres. No es sino hasta el siglo XIX cuando se plantea la necesidad de una industria a gran escala.

Durante los dos primeros tercios del siglo XVI los vidrios planos —usados en ventanas y espejos—, fueron desconocidos en la Nueva España. Se sabe que hacia fines del siglo XVI comenzaron a elaborarse pequeños vidrios de forma regular, unidos mediante la técnica del emplomado, para las ventanas de los principales templos.

Otro tipo de vidrio fue el llamado "plata de pobre"; en las iglesias pobres de México, se empleaban flores azogados con esferas encima; en otras ocasiones colocaban candeleros también de vidrio azogado. La intención era simular objetos de plata, tan abundantes en los templos pudientes.

La Nueva España se dedicaba a satisfacer sus propias necesidades; la minería, la agricultura y el comer-

3. Ruiz A. Ma. Teresa, "Vidrio y cristal", en Bonet Correa, Antonio (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, Cátedra, 1991 (Manuales de Arte Cátedra), pp. 467-468.

4. *México y la Real Fábrica de Cristales de la Granja*, México, Museo Franz Mayer, 1994, p. 89.



cio lograron afianzarse durante este periodo y lo mismo sucedió con la producción manufacturera, en términos generales. Sin embargo, la producción de vidrio en la Nueva España no era suficiente, la industria se mantuvo pero no creció. Entre las circunstancias que impidieron el progreso de la industria vidriera está el hecho de la gran riqueza de plata en la colonia, pues las clases adineradas preferían usar vajillas y servicios de este material, ya que resultaban una buena inversión y eran más ostentosos que las piezas de cristal. Además, los numerosos impuestos y frenos burocráticos impidieron el crecimiento de la industria vítrea.

No obstante, la industria pudo sobrevivir y a mediados del siglo XVII se fabricaban en Puebla vasos, lámparas, frascos, perfumeros y objetos de uso doméstico. Durante la primera mitad del siglo XVIII aumenta el número de vidrieros. El comercio del vidrio rebasó las fronteras de la Nueva España, llegando a La Habana, Maracaibo y Caracas, entre otros puntos.

## Metales

Después de las primeras luchas de conquista, algunos españoles se dieron a la tarea de buscar los yacimientos de los metales que tanto los habían impresionado; así, con la ayuda de los mismos indígenas, a mediados del siglo XVI ya se habían descubierto minerales en Taxco, Zacatecas y Guanajuato. Posteriormente aparecieron y fueron explotados reales de minas en San Luis Potosí y Real de Catorce; Pachuca; Angangueo y Tlalpujahua en Michoacán; Bolaños en Jalisco y Sultepec y Temascaltepec en el estado de México. Desde esos momentos, México, entonces Nueva España, se convirtió en el primer productor mundial de plata. Los trabajadores del metal formaron el primer gremio organizado, dictando el mismo Hernán Cortés las ordenanzas para el desarrollo y funcionamiento del oficio.

La riqueza minera se reflejó principalmente en la producción de objetos religiosos y para el uso doméstico. Llegaron numerosos maestros plateros españoles, portugueses e italianos, que incorporaron en sus obras algo de la ornamentación indígena mezclada con las tradiciones decorativas del Renacimiento.

Se trabajaron diversas técnicas en el oficio de la plata: fundido, forjado, repujado, cincelado, filigrana y

sobredorado, logrando siempre objetos de gran calidad, conocidos y codiciados por los hombres y las mujeres de esa época.

El del hierro también fue un trabajo importante en Nueva España; en 1568 se dictaron las ordenanzas del gremio que se estableció en la calle de Herreros —hoy Tacuba— de la ciudad de México. Los primeros hierros cortados novohispanos fueron de inspiración gótica, para luego dar paso al estilo plateresco. Se crearon importantes enrejados, cerraduras y llaves, entre otras cosas, que adornaron la nueva arquitectura. Se utilizaron numerosos herrajes en la fabricación de arcones, baúles y arquetas de madera o cuero.

## Otros materiales

### Laca

Desde tiempos prehispánicos fue conocida la aplicación de laca o maque, a base de un espeso barniz de grasa de insecto —*coccus axin*— mezclado con aceite de semilla de chíca o de chilacayote y una tierra mineral conocida como *dolomía*, sobre la cual se aplicaban los colores para después bruñirlos.

El primer material sobre el que se aplicó fueron las cáscaras de la calabaza llamada *lagenaria siceraria*, previamente secas y a las que se le llamó *xicalli* —jícara—. Estos recipientes se asentaban sobre rodetes de cuero. Al paso del tiempo, no sólo las jícaras se laqueaban, también piezas de madera eran sometidas a este procedimiento. En el área de Pátzcuaro se agregaron finos detalles de oro sobre las superficies maqueadas; es aquí donde se observa más marcada la influencia de las lacas orientales ya que era lugar de paso para la mercancía transportada por el Galeón de Manila al puerto de Acapulco, además de que precisamente en Acapulco se ubicaba la Aduana Real para productos orientales.

En Guerrero se produjo la llamada "laca de Olinalá", especializada principalmente en la producción de grandes baúles decorados con flores y animales y en los cuales predominó el color rojo obtenido de la cochinitilla. También Chiapas, específicamente Chiapa de Corzo, fue un centro productor de objetos laqueados, de los que sobresalen los *jicalpostles* que llevaban las mujeres sobre la cabeza y que servían para transportar el agua.

### Pieles

Con la llegada de los españoles y la introducción de animales desconocidos en América, surgió una nueva actividad: el trabajo de las pieles de dichos animales. Se aprovecharon los cueros curtidos de bovinos y porcinos en la fabricación de diversos objetos importantes en la vida colonial.

La primera operación, común a toda clase de pieles, es el curtido, labor efectuada con una serie de operaciones y baños, que apenas ha sufrido variación en el transcurso de los años. La badana, piel de carnero, se utiliza para los guardamecies, piezas labradas, doradas y policromadas, para revestimientos de muros, frontales, alfombras, etc., y la piel de cabra es el cordobán, mucho más fuerte y que admite otros usos y otros tipos de decoración.<sup>5</sup>

Arcas, baúles y maletas constituyen el grupo más numeroso de muebles en los que se utilizó el cordobán. Los cofres eran labor de artífices para cuyo oficio necesitaban la intervención de ensambladores y carpinteros, ya que el cuero se usaba como revestimiento de la madera por su resistencia e impermeabilidad. Incluso se necesitaba la participación de herreros y cerrajeros, por la forja de los hierros que los cierran y los decoran.<sup>6</sup>

Había también baúles que eran usados en todas sus dimensiones para guardar desde las piezas más grandes hasta joyas. El más grande se llamaba *arcón*, era una caja chica de madera con pequeñas patas en los ángulos y cerraduras de hierro forjado; la ropa se guardaba en *arcas*; los objetos de vestuario pequeños en *arquetas* y las joyas y otros tesoros en *arquillas*.

Las arcas que se usaban para viajar no eran de madera, sino de cuero reforzado con piezas de hierro y a veces bordado con hilo de pita, formando diseños mudéjares; en otras, el cuero estaba ornamentado con diseños martillados.

### Cestería

A lo largo de la historia existen dos tradiciones cesteras: la primera surge de la tradición prehispánica que da continuidad a las formas y técnicas propias de las culturas indígenas, como son los petates, los tomeates, las petacas, los mecapales, los soyates y los cacles. La segunda es la española, que introdujo formas totalmente desconocidas por los indígenas, como las ca-

nastas de asa para las compras, los sombreros de pieza o trenzas, los pizcadores y los objetos devocionales, como las palmas tejidas para el Domingo de Ramos o los corazones de trigo. Y también se introdujeron fibras nuevas como la paja del trigo y la de la cebada.

Desafortunadamente no contamos con piezas de cestería colonial, por lo que hay que recurrir a los códices prehispánicos, a las crónicas coloniales y a las pinturas de la época para conocer cómo eran estos objetos.

En el *Códice Mendocino* aparecen todas las formas indígenas de la cestería, como los petates, los tomeates, las petacas, los soyates y los mecapales que se usaron durante toda la Colonia, al igual que antes de la llegada de los españoles. Así, los petates servían para hacer bultos, dormir, enterrar a los muertos. Los tomeates se usaban para contener y transportar frutas, verduras y otras cosas. Las petacas servían para guardar la ropa; y los cacles y los soyales siguieron complementando la indumentaria indígena.

Los indígenas tejieron y vendieron cestería durante este periodo; esta industria, junto con la elaboración de ropa y otras artesanías, no estuvo bajo normas como la cerámica o la carpintería.

Dentro de la pintura, un género muy útil para estudiar la cestería es el de los cuadros de castas que muestran las mezclas raciales en la Nueva España. Además de los aspectos étnicos, se representan los oficios, la vestimenta y la vivienda de los habitantes de México. En los hogares aparecen representados objetos de cestería, entre los que se distinguen varias formas, como tomeates, petates y sopladores indígenas y sombreros, charolitas y canastas con asa española.

Una pintura que registra el uso de estos objetos es el titulado *El puesto de mercado o Puesto de frutas*, óleo anónimo de fines del siglo XVIII. El cuadro nos muestra la escena de un puesto de frutas y dulces, atendido por dos mujeres indígenas. En el puesto pueden observarse pilas de tomeates, así como petates para decorar las estanterías o para poner mercancías sobre ellos, o también huacales, todos de tradición indígena.

5. Aguiló, Ma. Paz, "Cordobanes y guardamecies", en Bonet Correa, Antonio, *op. cit.*, p. 325.

6. *Op. cit.*, p. 326.

Asimismo aparecen objetos de tradición española como charolas para exhibir fruta.

Estas pinturas del siglo XVIII nos muestran la asimilación de las dos tradiciones cesteras y su uso en la sociedad novohispana.

## Técnicas

El trabajo de cestería depende de los recursos vegetales y de la técnica de tejido. Las plantas usadas son de dos tipos: rígidas (maderas, cañas o mimbres), y semirígidas (hojas, pajas y tallos suaves). Con las primeras se fabrican objetos duros como los pizcadores de carrizo y con las segundas cestos flexibles como los tompeates de palma. Cada fibra determina una forma específica de preparación para tejerla. Por ejemplo, las plantas que tienen forma de listones, como los tules o la chuspata, sólo se someten a un proceso de secado; en cambio, las plantas que requieren dividirse para formar tiras, como las hojas de palma o las cañas de carrizo, es preciso hacer los cortes paralelos a las nervaduras y después aplanarlas para ser tejidas.

En cuanto a las formas, se pueden distinguir tres tipos: la plana, la de bolsa y la de recipiente. Las planas son bidimensionales como las esteras o petates; las bolsas pueden ser bidimensionales o tridimensionales, según su contenido, como los morrales y los recipientes que son propiamente tridimensionales, como las canastas de mercado.

Las técnicas básicas son tres: cosido, tejido y torcido. La de cosido en espiral es la más antigua de todas y se puede definir como el "cosido de un elemento horizontal y pasivo que se enreda sobre sí mismo, llamado base, sujeto con un elemento vertical, activo, llamado puntada."<sup>7</sup> La técnica del tejido se lleva a cabo entrecruzando dos o más series de elementos activos, llamados trama y urdimbre. Esta técnica se utiliza para elaborar recipientes, bolsas y esteras. Dentro de este procedimiento existe un subtipo: los objetos trenzados. Esta técnica consiste en el entrecruzamiento de dos o más hebras; con este método se fabrican largas tiras de tejido estrecho que pueden unirse para fabricar un tejido de mayor tamaño.

Por último, se encuentra la técnica de torcido que se realiza con dos hilos de trama, elemento activo horizontal. Mientras el primero pasa por un hilo de urdimbre, elemento pasivo, el segundo pasa por arriba del primero y al frente del tejido.

Un cesto puede decorarse con una de las cuatro técnicas siguientes: pintado, agregado variación de ritmos de tejido y combinación de hilos teñidos; la primera de estas técnicas consiste en aplicar color con pinceles o algún otro objeto, para formar un diseño sobre la superficie de un objeto terminado; en la técnica del agregado se sujetan con costuras elementos independientes del cesto, como conchas o plumas. La variación del ritmo del tejido puede crear grecas o pautas geométricas; por último, la técnica de los hilos teñidos combina hilos de colores con hilos de color natural que forman motivos.

## Comercio

La llegada de los españoles no produjo, al principio, grandes cambios en la organización del mercado, aunque hubo un cambio en los productos que se vendían en el tianguis. Los medios de cambio en el mercado se modificaron con la introducción de monedas metálicas españolas que tenían un valor fijo con respecto a las monedas de cacao, a los quachtli, mantas de algodón y otros artículos que se usaban en las transacciones comerciales entre los indígenas.

Asimismo, para reglamentar las ventas se introdujeron las pesas y medidas españolas. Los indígenas se acostumbraron rápidamente a medidas como las cargas, los almudes y los cuartillos, que servían para medir tanto semillas como líquidos. También se ajustaron los días de mercado al calendario cristiano, estableciéndolo cada semana, en vez de cada veinte días, como marcaba el calendario prehispánico.

Los españoles respetaron la organización indígena del comercio hasta que ocurrió la plaga de 1545-48, que menguó considerablemente la población y fue causa de la primera crisis en el abasto de la ciudad. Después de los primeros años de escasez los españoles tomaron medidas para asegurar el abasto, por ejemplo, la ordenanza de que todos los pueblos que se localizaran en un radio de veinte leguas de la ciudad, entregaran semanalmente a los mercados cien pavos, cuatrocientas gallinas y dos

7. *Artes de México*. "Cestería", México, 1997. Núm. 38, p. 15.

mil ochocientos huevos, además de leña y forraje. Los mercados que se hallaban fuera de la ciudad sólo podían vender tortillas, harina de maíz, tamales y fruta local. Se prohibió el comercio directo en los tianguis de las comunidades indígenas, si afectaba el suministro de los mercados urbanos.

El abasto en la ciudad de México dependía principalmente de un cinturón de haciendas que la rodeaban y que enviaban sus productos al mercado por medio de cargadores, también se transportaban en animales de carga o bien en canoas. Pronto, la diversidad de las poblaciones, los cambios demográficos y las nuevas prácticas alimenticias trajeron nuevas formas de proveer los alimentos. Se ampliaron las veredas para poder acomodar las carretas tiradas por animales de carga y se trazaron nuevos caminos para poder conectar el valle de México con otras poblaciones.

En los mercados se encontraban productos locales junto a productos españoles: lechugas, coliflor y chícharos estaban próximos a verdolagas, aguacate y chiles. Durante los primeros años, los productos europeos se cotizaron a precios altos en los mercados, pero para fines de la década de 1520, los precios de la carne, las frutas y verduras empezaron a disminuir, poniendo estos productos al alcance de todos.

En el galeón de Manila llegaron varios productos que dejaron huella en la comida mexicana, como el mango de Manila y el tamarindo. Asimismo muchos objetos provenientes de China y que eran muy apreciados por la gente acomodada de la ciudad de México, tales como: vajillas blasonadas de porcelana, que llevaban el escudo de armas o las iniciales de sus dueños, al igual que jarrones y tibores, fabricados en porcelana azul y blanca, o verde y rosa y que luego servirían como especieros y chocolateros.

Se señala que el comercio interno de la Nueva España durante el siglo XVII había sufrido golpes duros por las pérdidas que le causaron los tumultos que hubo en la Colonia y por los salteadores que interceptaban los caminos reales y todas las vías de comunicación —en la capital por las inundaciones—; pero en realidad, el comercio florecía en las plazas mercantiles de la Nueva España.

También prosperaban los pequeños comercios, muchos de ellos se establecían en los bajos de las casas particulares y hasta de las grandes mansiones de la ciudad. Era común establecer pequeñas tiendas o almace-

nes, que en su mayoría estaban en manos de peninsulares. Otros comercios pequeños consistían en accesorias que al mismo tiempo eran casa y vivienda y que constaban de un portal, local comercial y trastienda, con las habitaciones familiares en la parte alta de la casa.

En las llamadas pulperías se vendía todo lo necesario para el abasto y el alimento del vecindario y servían también como casas de empeño. Los tendajones mestizos vendían otros artículos necesarios en la casa, como especias, lienzo, textiles y papel.

Las tocinerías contaban con un mostrador semicircular encajado en la puerta, donde se exhibían tinajas de hojalata llenas de manteca de cerdo esculpida en forma de pirámide, sartenes de chicharrones o carnitas y guirnaldas de chorizo y longaniza que colgaban del techo.

También había gran cantidad de pequeños comercios especializados en productos alimenticios como panaderías, vinaterías, carnicerías, azucarerías y cacahuaterías.

## Cocina

En la Nueva España la cocina dejó de ocupar un lugar importante en las casas, tal como ocurría en la época prehispánica. Los planos arquitectónicos muestran que la cocina estaba relegada al área de servicio, junto al cuarto de las empleadas domésticas.

Por otra parte, la mayoría de los datos que tenemos acerca de los utensilios de las cocinas, provienen de los inventarios de bienes detallados en los testamentos de personajes de la época; de los registros de catalogaciones de los conventos y de un análisis de las pinturas de entonces.

Al principio de la Colonia, los implementos de metal eran traídos de España. Eran piezas muy costosas y muy apreciadas, tanto, que se mencionaban en los testamentos. “Así, el inventario de bienes del palacio de Hernán Cortés en Cuernavaca, además de la lista de veintiséis piezas de plata, aparecen calderas, ollas, cernidores y cazuelas de cobre, junto con trébedes, sartenes, asadores, pailas y alambiques de metal.”<sup>8</sup> El trébede era un utensilio de hierro formado por un aro o triángulo con tres pies, donde se colocan las vasijas sobre el fuego del hogar; la paila es un sartén o vasija

8. *La cocina mexicana a través de los siglos*, La Nueva España, México, Clío, 1996, p. 38.

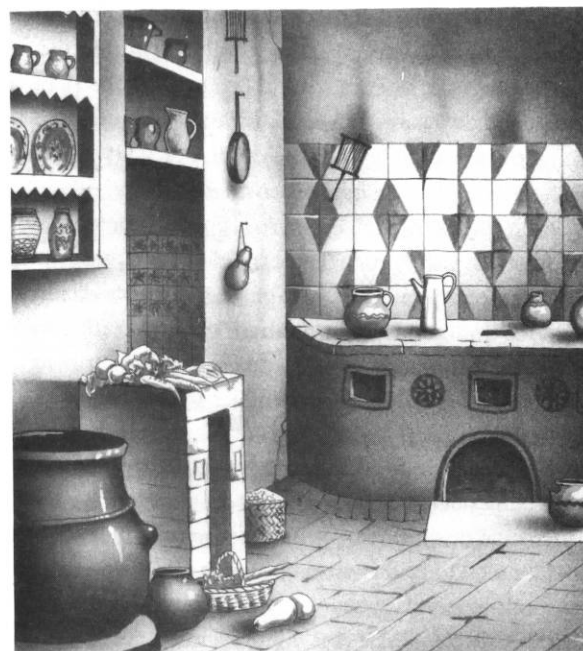
metálico, redondo y poco profundo; los alambiques son aparatos para destilar, están compuestos de una caldera con una tapadera y un tubo por donde sale el producto destilado.

El vidrio, en forma de vasos, jarras y otros recipientes, también fue apreciado para la presentación y consumo de bebidas y alimentos.

En las cocinas se encontraban tinajas de barro de grandes dimensiones, utilizadas para guardar el agua que era traída del pozo. Los utensilios más importantes en las cocinas eran la mano y el metate, el molcajete y el comal. Las cocinas también tenían jarras y ollas de barro para cocinar o guardar semillas, cucharas hechas de caparazón de tortuga, cestos para guardar los chiles secos y chiquihuites para las tortillas.

En las cocinas mestizas se encontraban utensilios que dejaban ver el encuentro entre dos mundos. Los cazos, peroles y cazuelas de hierro y cobre que trajeron los españoles ocupaban un espacio junto a los utensilios de barro y piedra. Los cazos son recipientes de metal u otro material de forma redonda y que suele ser más ancho en la boca que en la base, está provisto de un mango y de un pico en el borde; en cuanto a los peroles, éstos son utensilios semejantes a las ollas, se usan para cocer o calentar alimentos u otras cosas. Estos recipientes solían ser metálicos en España, pero su precio y la falta de herreros hizo que se les sustituyera por utensilios de cerámica. Una innovación mestiza fueron los molinillos, jícaras y batidores especiales para la preparación del chocolate, generalmente eran de madera.

Los nuevos alimentos requerían de nuevas técnicas de preparación y cambios en los instrumentos culinarios. Así, los sartenes eran un utensilio nuevo ya que no habían hecho falta antes en una cocina donde no existía la costumbre de freír con grasa los alimentos. Pero el almirez de cobre (mortero pequeño de metal) nunca reemplazó al metate ni al molcajete, y los vasos de estaño no sustituyeron a las jícaras ni a los jarros de barro. Una de las innovaciones fue el uso de ventanas y campanas para permitir la salida del humo de la co-



Cocina doméstica en el siglo XVI.

cina; otros nuevos elementos que se integraron a las cocinas fueron los: marmitas, orzas, peroles, trébedes, almireces, fuelles, raedores, gabletes, alcuza y espeteras.<sup>9</sup> En las paredes había alacenas empotradas en las que se guardaban vasos, jarros y otros objetos que servían a la vez como elementos decorativos. También utilizaban cedazos, coladores y tamices, además de diversos tipos de cucharas, cucharones y revolvedores de madera o metal.

Alrededor del chocolate se creó toda una cultura, había tal gusto por él que dio lugar a prohibiciones de dos obispos que nadie acató. Siendo virrey el marqués de Mancera y dada su costumbre de beber chocolate desde temprano, se diseñaron las mancerinas (por el nombre del marqués): era un plato de porcelana en el centro, donde se ponía y sujetaba la jícara de chocolate. También se hicieron de plata maciza y filigrana. Las tazas siempre eran de porcelana. Con este invento se lograba que la bebida no se derramara ni se mojaran los bizcochos.

9. *Marmita*: recipiente de metal, con forma de olla, con tapadera hermética; *orza*: recipiente de barro con forma de vaso alto usado para guardar conservas; *alcuza*: recipiente hecho de barro, hojalata

u otros materiales, generalmente de forma cónica, usado para guardar aceite; *espetera*: tabla con ganchos donde se cuelgan carnes y utensilios de cocina.



Durante la última mitad del siglo XVII, cuando el comedor llegó a formar parte de la arquitectura novohispana, éste sirvió a los criollos adinerados para lucir algunos de sus bienes. Se exhibían vajillas de mesa de oro y plata, y debido a la escasez de porcelana y a la abundancia de plata, se fabricaban en este material todo tipo de utensilios: platos, escudillas, copas, fuentes, saleros, fruteros, jarras, cucharas, candeleros y cubiertos.

Por otra parte, la dieta variaba según la condición social; los indígenas continuaban con su tradición espartana a la hora de comer: nunca abandonaron su dieta básica de maíz, calabazas, frijoles y chile. Los indígenas que vivían en las ciudades ampliaron su dieta e incluyeron pan de trigo y carne, pero sin perder sus hábitos alimenticios. Los mestizos, acostumbrados a los productos de dos mundos, promovieron una nueva forma de comer. Quizá fueron las cocineras de los tianguis las que empezaron a ofrecer a la venta comida que combinaba productos de las dos culturas, mientras que las cocineras de haciendas y conventos agregaban maíz y frijol a los estofados, cocidos y guisos españoles.

Entre las bebidas preferidas durante la Colonia se encuentran el pulque, que era una bebida barata y se servía en vasos especiales, en jícaras o cajetes. "A causa de sus orígenes prehispánicos, el pulque no era digno de ser servido en cristalería europea —por lo menos así se discurría en ciertos círculos sociales decimonónicos— por lo que el pulque tuvo que crear sus propios envases y recipientes".<sup>10</sup>

En la ciudad de México se vendía el pulque en puestos al aire libre ubicados en las plazas, ahí se colocaban las tinas y los barriles llenos. También había pulquerías que abrían desde temprano, pero estaban obligadas a cerrar al ponerse el sol. Raúl Guerrero describe los nombres, propósitos y tipos de recipientes usados para servir dicha bebida:

Entre los recipientes de vidrio o barro empleados para servir a los parroquianos, según la medida que pidieran o según su gusto, estaban las macetas o camiones, vasos de gran tamaño; las catrinas, artísticos vasos de formas ondulantes como una cadera femenina; los tornillos, vasos cilíndricos medianos, de vidrio torcido a la manera de una charamusca, como la espiral de un tornillo, de donde le viene el nombre; las cacarizas, jarras de vidrio goteado, que recuerdan las cicatrices que deja la viruela; los chivatos, vasos con asa, de mayor capacidad que el

tornillo, parecido a los tarros para tomar cerveza; los chivos, semejantes a los anteriores pero de menor tamaño... las tripas, artísticos vasos de vidrio, cilíndrico, con asa, alargados y delgados, moldeados a la manera de los vasos llamados de 'media caña'; las violas, recipientes de vidrio, de media caña en su parte superior y goteados en su parte inferior, de tamaño mediano; las reinas, recipientes de vidrio parecidos a las violas, pero de mayor tamaño, casi como las macetas o los camiones...<sup>11</sup>

El aguardiente de caña o chingurito, también fue una de las bebidas predilectas, se vendía en las vinaterías y en los zangarros o pequeñas vinaterías de la ciudad, también se expendía en las casas particulares y en las tiendas conocidas como mestizas.

La cocina es un medio para evaluar el intercambio que tuvo lugar en el sistema alimenticio por la mezcla de dos culturas. El intercambio entre la cocina indígena y la española dio lugar a un profundo cambio en todos los aspectos de la cocina y, al mismo tiempo, dio origen a la cocina mexicana de hoy.

## Consideraciones finales

Estudiar las formas estéticas de los objetos elaborados a partir de las Artes Industriales, nos permite tener una semblanza de lo que fue la vida cotidiana de nuestro pasado. En este caso el envase —un objeto de uso cotidiano— nos transmite las formas de vida y los usos en los diferentes ámbitos de la época colonial. Asimismo nos transmite las costumbres y valores estéticos que se reflejaron en esta época. La mezcla cultural o transculturación de estilos y estéticas.

Esta revisión general de los envases de la Nueva España es el preámbulo de una investigación que profundizará detalladamente en cada uno de los materiales con los que fueron elaborados. De igual manera se involucrará la organización social que implicó el funcionamiento de los gremios.

Las Artes Industriales o Artes Menores aplicadas en la elaboración de los envases, cuyo fin utilitario era el

10. Fernández, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 176.

11. Guerrero, Raúl, *El pulque*, Joaquín Mortiz/INAH, Contrapuntos, México, 1985, pp. 159-160. Citado por Fernández Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 178.



de conservar y transportar los productos, atendían a sistemas de distribución muy simples. Sin embargo, en los envases se reflejan las tradiciones de ambas culturas (jácaras, cestas, baúles), y aunque hubo un proceso de resistencia entre ambas culturas, no por ello dejaron de evolucionar para dotar de una gran riqueza a las formas en los decorados y en la aplicación de las técnicas.

Toda esta herencia cultural trae consigo lo que se ha llamado el sabor de la nostalgia y así como nos deleitamos con los alimentos que surgieron en aquella época, de igual manera debemos disfrutar, valorar y reutilizar las mismas formas de envases. Este legado lo podemos proyectar en los diseños de envases actuales. Los diseñadores industriales y gráficos deben conocer todo lo que ha sido nuestra trayectoria cultural, con sus antecedentes históricos para que tengan una mayor riqueza y puedan aplicarla en la creatividad de sus diseños. Actualmente estamos viviendo una globalización que afecta la evolución cultural y las formas de vida y costumbres. Las actuales formas de vida exigen una nueva manera de abastecer de alimentos a nuestra actual despensa, que ya no es la despensa que se utilizaba en la época colonial. Tenemos otro tipo de introducción de productos, formas de vida y costumbres como los de las grandes potencias por lo que debemos tener en cuenta que, siendo México una nación con una enorme herencia estética de sus objetos utilitarios, es conveniente retomar toda esta gran riqueza para que sea aplicada a los nuevos diseños y se siga manteniendo una identidad y ella se transmita en los mercados actuales.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, José R. (1960). *Vidrio soplado*. Guadalajara, Jalisco en el arte.
- ARTES DE MÉXICO (1997). "Los espacios de la cocina mexicana". México. No. 36.
- (1977). "Cestería". México. No. 38.
- BERISTÁIN, Bravo Francisco (1983). *Catálogo comentado de la cerámica colonial procedente de las excavaciones en el Complejo Hidalgo*. México. SEP/INAH.
- BONET, Correa Antonio (coord.) (1991). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid. Cátedra (Manuales de Arte Cátedra).
- COGNAT, Raymond (1965). *Historia de la Pintura*, Tomo Primero, segunda edición. Barcelona. Vergara.
- DUHAU, Emilio R. (1998). *Mercado interno y globalización en el México colonial*. México. UAM/Gernika.
- (1982). *Historia del arte mexicano*. México. SEP/Salvat, 2a. edición.
- FERNÁNDEZ, Miguel Ángel (1991). *El vidrio en México*. México. Centro de Arte Vitro.
- (1996). *La cocina mexicana a través de los siglos I*. México. Clío.
- GLEESON, Janet (1999). *El arcano*. Barcelona. Debate.
- GONZALBO, Aizpuru Pilar (1992). "La familia y las familias en el México colonial". En *Estudios sociológicos*. México. Estudios de El Colegio de México, v. 10, No. 30, sep-dic.
- GONZÁLEZ, Angulo Aguirre, Jorge (1983). *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*. México. FCE.
- GUERRA, François-Xavier, et al. (1998). *Los espacios públicos en Iberoamérica, ambigüedades y problemas, siglos XVII-XIX*. México. Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/FCE, Sección de Obras de Historia.
- HUERTA, J. Ana Ma. (1992). *La alfarería poblana. Siglos XVI y XVII*. Puebla, Gobierno del estado de Puebla, Secretaría de Puebla (Lecturas históricas de Puebla, 84).
- LÓPEZ, Cervantes Gonzalo (1976). *Cerámica colonial en la ciudad de México*. México. INAH, Arqueología #38.
- (1979). *Notas para el estudio del vidrio en la Nueva España*. México. SEP/INAH (Cuadernos de trabajo, 19).
- HOFFMANN, Carlos (1922). "Verdades y errores acerca de la Talavera Poblana". En *Memorias y revista de la Sociedad Científica "Antonio Alzate"*. México, Tomo 40, #10-12, oct-dic.
- LONG, Janet (coord.) (1998). *Conquista y comida*. México. UNAM.
- LOS galeones de la plata. (1998). México. CNCA.
- MAZA, Francisco de la (1964). *El pintor Cristóbal de Villalpando*. México. SEP/INAH (Memorias IX).
- MÉXICO en el mundo de las colecciones de arte (1994). México. Grupo Azabache. Nueva España 1 y Nueva España 2.
- y la Real Fábrica de Cristales de la Granja (1994). México. Musco Franz Mayer.
- PÉREZ, Bueno Luis (1944). "Vidrio". En Carreras y Canai, F. (coord.) *Folklore y costumbres de España, Tomo II*. Barcelona. Casa Editorial Alberto Martín.
- ROMERO de Terreros, Manuel (1951). *El arte en México durante el virreinato*. México. Porrúa.
- (1944). *Bocetos de la vida social en la Nueva España*. México. Porrúa.
- (1918). "La cerámica de Puebla de los Ángeles en la época

- virreinal". En *Boletín de la Sociedad mexicana de Geografía y Estadística*. México, época 5, vol. 7, abril.
- (1923). *Las artes industriales en la Nueva España*. México. Pedro Robredo.
- RUIBERT de Ventós, Xavier (1988). *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona. Península, 4a. edición (Historia, ciencia, sociedad, 34).
- SODI, Miranda, Federica (1994). *La cerámica novohispana vidriada y con decoración sellada del siglo XVI*. México. INAH (Col. científica, Serie Arqueológica).
- VIDALES, G. Ma. Dolores (1999). *El envase en el tiempo*. México. Trillas.
- WECKMANN, Luis (1996). *La Herencia Medieval de México*. México, FCE/El Colegio de México, 2a. edición.

# Legislación sobre la impresión de libros en los siglos XV y XVI

Luisa Martínez Leal

**Profesora-Investigadora,  
Departamento de  
Evaluación del Diseño  
en el Tiempo,  
UAM-Azcapotzalco**

El siglo XVI es un periodo excesivamente largo para ser contemplado y analizado como una unidad cultural sin contradicciones. España se ve inmersa en un largo proceso que arrancará de un Renacimiento tardío en relación a Italia, al que se añadirá una ideología humanista, más teórica que práctica, más importada que propia, y matizada por una Inquisición alienadora, para terminar en el periodo contrarreformista postrentino. La cultura del siglo XVI fue una mezcla de constantes hispanas que a menudo se mezclaron y confundieron con aportaciones extranjeras y esta mezcla de culturas influyó en la formación de la cultura visual de Nueva España.

El estilo de los libros novohispanos durante el siglo XVI se vio afectado por una serie de elementos que no siempre tenían que ver con su diseño y diagramación. Entre los elementos más importantes que afectaron la apariencia y el estilo de los libros novohispanos están las diferentes disposiciones emitidas tanto por el gobierno como por la Iglesia, ya que las medidas generales sobre la impresión de libros en España abarcaba todo lo que se pudiera imprimir en la Nueva España.

## La intervención del Estado

Pasados los últimos veinticinco años del siglo XV, durante los cuales el Estado fomentó la instalación de talleres tipográficos con diferentes medidas protectoras, a comienzos del XVI se inició una política cautelosa que fue desarrollándose y manteniéndose hasta las Cortes de Cádiz. A través de los documentos reproducidos en los propios libros, puede comprobarse que se pretendió alcanzar tres objetivos muy distintos:

1. Impedir la propagación de ideas subversivas y de escritos que se consideraban inútiles y perjudiciales por atentar a las creencias religiosas, a partir de la aparición de las doctrinas protestantes.
2. Proteger económicamente al consumidor medio, implantando la tasa de precios, como en otros muchos productos de consumo usual y evitar los posibles defectos del texto, erratas y textos parciales o defectuosos.
3. La concesión de privilegios al autor o a la orden religiosa a la que pertenecía y que hoy en día conocemos como derechos de autor.

Existe una clara continuidad de esta política a través de trescientos años y, como podrá apreciarse, el hecho de que todos los monarcas legislaran sobre los

impresos, no supone más que ratificaciones y pequeñas reformas en el sistema, tratando sobre todo de cubrir las fisuras que el paso del tiempo había producido.

### Los Reyes Católicos

Los Reyes Católicos recibieron bien el libro impreso o de molde —como entonces se decía—, porque facilitaba los estudios superiores, el adelanto de las ciencias y ennoblecía las bibliotecas. En una Pragmática temprana de 1482,<sup>1</sup> declararon exento de impuestos al comercio del libro y facilitaron el establecimiento de algunos talleres tipográficos como el de los Cuatro Compañeros Alemanes de Sevilla.

La primera vez que se estableció la obligación de someter los originales a censura, fue a partir de la Pragmática dada por los Reyes Católicos en Toledo el año 1502, donde se designaban para este fin autoridades religiosas y civiles. El cumplimiento de esta obligación apenas si suele reflejarse con la fórmula “Con licencia” en la

portada o en el interior, sin precisar casi nunca quién la otorgó en concreto, y muy rara vez se hizo público el informe del censor.<sup>2</sup> Les preocupaba, aparte de la difusión de ideas heréticas, la aparición de textos mutilados, con errores y deficientemente impresos.

### Carlos V

Las nuevas Ordenanzas del Consejo, otorgadas en La Coruña en 1554, le otorgan de manera exclusiva la facultad de dar licencias de impresión, que se centraliza y seculariza, lo que es explicable dado que ya en esta fecha, como se verá, la Iglesia actuaba de forma decidida por cuenta propia en el asunto. La parte dispositiva dice:

Mandamos, que de aqui adelante las licencias que se dieren para imprimir de nuevo algunos libros, de qualquier condición que sean, se den por el Presidente y los de nuestro Consejo, y no en otras partes: a los quales encargamos, los vean y examinen con todo cuidado, antes que den las dichas licen-

1. Escolar, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español*, p.13.

2. Lo más notable de esta disposición. “Otro sí mandamos, y defendemos, que ningún librero, ni impressor de molde, ni mercaderes, ni factor de los susodichos, no sea osado de hazer imprimir de molde de aquí adelante por vía directa ni indirecta ningún libro de ninguna facultad, o lectura, o obra que sea pequeña, o grande, en Latín, ni en Romance, sin que primeramente tenga para ello nuestra licencia, y especial mandado, o de las personas siguientes: en Valladolid, y Granada los Presidentes que residen, o residieren en cada una de las nuestras Audiencias que allí residen: y en la Ciudad de Toledo, el Arçobispo de Toledo: y en la Ciudad de Seuilla, el Arçobispo de Seuilla: y en la Ciudad de Granada, el Arçobispo de Granada: y en Burgos, el Obispo de Burgos: y en Salamanca, y Zamora, el Obispo de Salamanca: ni sean asimismo osados de vender en los dichos nuestros Reynos ningunos libros de molde, que truxeren fuera dellos de ninguna facultad, ni materia que sea, ni otra obra pequeña, ni grande, en Latín, ni en Romance, sin que primeramente sean vistos, y examinados por las dichas personas, o por aquellas a quienes ellos lo cometieren, y ayan licencia dellos para ello, so pena, que por el mismo hecho ayan los que las imprimieron sin licencia, o los que vendieron los que truxeren de fuera del Reyno sin licencia, perdido, y pierdan todos los dichos libros, y sean quemados todos públicamente en la plaça de la Ciudad, villa, o lugar donde los huuiere hecho, o donde los vendiere y más pierda el precio que huuiere recibido, y se les diere y paguen

en pena otros tantos maravedís como valieren los dichos libros, que assi fueren quemados...

...Y demás mandamos, que no puedan usar más del dicho oficio: y encargamos y mandamos a los dichos Prelados, que con mucha diligencia hagan ver, y examinar los dichos Fiibros, y obras, de cualquier calidad que sean, pequeñas, o grandes, en Latín, o en Romance, que assí huuieren de vender, e imprimir, y las obras que se huuieren de imprimir vean de qué facultad son, y las que fueren apócrifas, y supersticiosas, y reprouadas, y cosas vanas, y sin prouecho, defiendan que no se impriman: y si las tales se huuieren traído impressas de fuera de nuestro Reynos, defiendan que no se vendan, y las otras que fueren auténticas, y de cosas prouadas, y que sean tales que se permitan leer, o en que no aya duda, estas tales, aora se ayan de imprimir, aora se ayan de vender, hagan tomar un volumen dellas, y examínarlas por algún letrado muy fiel, y de buena conciencia de la facultad que fueren los tales libros, y lecturas el qual sobre juramento que primeramente haga, que lo hará bien y fielmente, mire si la tal obra está verdadera, y si es lectura auténtica, o aprouada, y que se permita leer, y que no aya duda; y siendo tal, den licencia para imprimir, y vender, con que después de impresso primero lo recorran para ver si está quai deue... y al dicho letrado hagan dar por su trabajo el salario que justo sea; con tanto que sea muy moderado, y de manera que los libreros, e impressores, y mercaderes, y factores de los dichos libros que lo han de pagar, no reciban en ello mucho daño”. Simón Díaz, José. *El libro español antiguo*, p. 7.

cias porque somos informados, que de haberse dado con facilidad, se han impreso libros inútiles y sin provecho alguno, y donde se hallan cosas impertinentes. Y bien así mandamos, que en las obras de importancia, quando se diere la dicha licencia, el original se ponga en el dicho Consejo, porque ninguna cosa se pueda añadir o alterar en la impresión.<sup>3</sup>

## Felipe II

Cuatro años bastaron para que el panorama sufriese tal transformación, que allí donde sólo se habían notado como peligros lo inútil o lo impertinente, se viese ahora un poderoso medio de propagación de herejías y de difusión de “materias vanas, deshonestas y de mal ejemplo”. La difusión del protestantismo había redoblado la actividad de la Iglesia y el Estado se consideró obligado a actuar por su parte, lo que hizo mediante la Pragmática firmada en Valladolid el 7 de septiembre de 1558 por la princesa doña Juana de Austria, gobernadora del Reino en nombre de su hermano Felipe II, que empezaba ratificando la centralización de la censura en el Consejo Real, pero adoptaba una serie de previsiones encaminadas a evitar cualquier engaño:

Y porque fecha la presentación, y examen dicho en nuestro Consejo, y auida nuestra licencia, se podría el tal libro, o obra, alterar, o mudar, o anadir, de manera que la susodicha diligencia no bastase, para que después no se pudiesse imprimir en otra manera, y con otras cosas de las que fueron vistas, y examinadas: para obuiar esto, y que no se pueda hazer fraude: Mandamos, que la obra, y libro original, que en nuestro Consejo se presentare, auiéndose visto, y examinado, y pareciendo tal, que se deue dar licencia, sea señalada y rubricada en cada plana, y hoja, de uno de los nuestros escriuanos de Cámara, que residen en el nuestro Consejo, qual por ellos fuere señalado: el qual al fin del libro ponga el número, y cuenta de las hojas, y lo firme de su nombre, rubricando, y señalando las emiendas, que el tal libro ouiere, y saluándolas al fin: y que el tal libro, o obra assí rubricado, señalado, y numerado, se entregue para que por éste y no de otra manera se haga la tal impresión y que después de hecha, sea obligado el que assí lo imprimiere a traer al nuestro Consejo el tal original, que se le dio, con uno o dos volúmenes de los impresos, para que se vea y entienda si están conformes los impresos con el dicho original: el qual original quede en el nuestro Consejo: y que en principio de cada libro que assí se imprimiere, se ponga la

licencia, y la tassa, y priuilegio si lo huuiere, y el nombre del Autor, y del impressor, y lugar donde se imprimió: y que esta misma orden se tenga y guarde en los libros, que auiendo sido ya impresos se tornare dellos a hazer nueva impresión: y que esta nueva impresión no se pueda hazer sin nuestra licencia.<sup>4</sup>

El incumplimiento se castigaba con pérdida de bienes y destierro perpetuo. Quedaban exentos de estos trámites los misales, breviarios, diurnales, libros de canto eclesiástico y de horas en latín y en romance, las cartillas escolares, los Flos Sanctorum y las Gramáticas, Vocabularios y textos de Latinidad, para los cuales bastaría la licencia de los prelados y ordinarios que se haría constar al principio y a la competencia del Santo Oficio quedaban únicamente los tratados relativos a la institución.

Se ordenaba al Consejo llevar un registro de licencias donde se anotaran por día, mes y año las solicitadas y su resolución, así como el encargo y la recepción de las aprobaciones. Para evitar cualquier tipo de fraude, el libro original que se presentaba para obtener la licencia, si la obtenía, tenía que estar firmado en cada página por un escribano del Consejo, que anotaba al final el número de páginas y lo firmaba. La impresión tenía que hacerse por este original firmado y numerado y una vez hecha la impresión se debía llevar de vuelta al Consejo con uno o dos ejemplares impresos para ver si estaban de acuerdo al original, el cual quedaba depositado en el Consejo. Al comienzo de cada libro se ordenaba poner la licencia, la tasa y el privilegio, si lo había, así como el nombre del autor, del impresor y lugar donde se había impreso.<sup>5</sup>

Desde la aparición de la Pragmática del 13 de junio de 1627: “Recopilación de las leyes destos reynos”, fue exigencia legal que figurara la fecha de impresión.<sup>6</sup>

Quizá lo más llamativo y nuevo era el extraordinario rigor de las sanciones, que por su exageración resultaron inaplicables en la práctica, si bien otras similares fueron llevadas a cabo en varios puntos de Europa contra profesionales del ramo.

3. *Ibid.*, p. 7.

4. *Ibid.*, p. 9.

5. Escolar, Hipólito. *Op. cit.*, p. 134.

6. Moll, Jaime. *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVII*, p. 90.

Mandamos que ningún librero, ni mercader de libros, ni otra persona alguna, de qualquier estado, y condición que sea, trayga, ni meta, ni tenga, ni venda ningún libro, ni obra impressa, o por imprimir, de las que son vedadas, y prohibidas por el Santo Oficio de la Inquisición, en qualquier lengua, de qualquier calidad, y materia que el tal libro, y obra sea, so pena de muerte, y perdimiento de todos sus bienes, y que los tales libros sean quemados públicamente.<sup>7</sup>

Se ha supuesto que esta práctica, lo mismo que otras, quedó en suspenso al año siguiente; el régimen aquí establecido perduró en lo esencial durante cerca de dos siglos.

Lo relativo a la excepción de los misales, diurnales, pontificales, breviarios y libros de horas y de coro, fue modificado por Felipe II en Madrid, el 27 de marzo de 1569, ordenando que en lo sucesivo no se pudiesen introducir, vender ni imprimir sin licencia. El mismo monarca, en 1598, hizo extensivo lo dispuesto sobre la tasación a los libros importados.<sup>8</sup>

## La intervención de la Iglesia

### *Medidas generales de la Iglesia sobre censura de libros*

El pontífice español, Alejandro VI, expidió el primero de junio de 1501 el Decreto que regulaba las normas por las que la Curia Romana habría de regirse en lo referente a obras impresas (licencias, censuras, prohibiciones, etcétera); se estableció la Sagrada Congregación del Índice con el encargo de hacer una relación de los libros prohibidos a los católicos e iniciando una extensa legislación que ha sido muy estudiada, discutida y divulgada: el Índice de Libros Prohibidos (*Index Librorum Prohibitorum*).

Lo interesante a destacar es que un año antes de que los Reyes Católicos encomendaran a diferentes prelados una función interventora en esta materia, el Papa había proclamado el derecho y el deber de la Iglesia a ocuparse de esto.

Había dos tipos de índices, los prohibitorios y los expurgatorios. Los prohibitorios prohíben un autor o

una obra en su totalidad y eran quemados públicamente, mientras que en los expurgatorios se señalaban los párrafos o líneas que deberían ser tachados o modificados y se salvaba el libro una vez expurgado.

### *Actuación de los Prelados del Reino de Castilla*

Como vimos anteriormente, la Pragmática de 1502 encomendaba a los arzobispos de Toledo, Sevilla y Granada y a los Obispos de Burgos y Salamanca, junto con los presidentes de las audiencias de Valladolid y Granada, la misión de conceder licencias en el Reino de Castilla.

Casos análogos de mezclas de los poderes civil y eclesiástico podían encontrarse en aquellos momentos, pero debe tenerse presente que durante los siglos XVI y XVII fueron casi exclusivamente las consideraciones de índole moral y religiosa las que pesaron en la censura, incluso en la civil cuando actuó independientemente, hasta el punto de que, en proporción, resultan insignificantes las prohibiciones motivadas por razón de Estado o cualquier tipo de causas políticas. Además la producción impresa del siglo XVI era todavía en gran parte de orden religioso, por lo que la censura era cuestión que afectaba primordialmente a la Iglesia. En cuanto a la censura se pueden distinguir tres periodos:

- a) El primero de 1501 a 1558, cuando a lo sumo se alude a la obtención de la licencia.
- b) El segundo de 1540 a 1558, en que a veces se reproduce íntegra la Aprobación en libros de materias delicadas.
- c) Y el tercero de 1558 en adelante, en que se propaga la costumbre de insertar en los preliminares las aprobaciones y licencias.

Estos cambios fueron consecuencia directa de la situación religiosa y, en particular, de la difusión en España de doctrinas heterodoxas, motivo de la enérgica Pragmática de Felipe II. En ella se ordenaba la impresión de los índices de libros prohibidos. Esta disposición modifica también por completo el papel de los prelados del Reino respecto a las licencias, ya que desde entonces todos y cada uno tendrían que otorgarlas, pero sólo en cuanto a los libros eclesiásticos. Esta misión fue delegada en Castilla de manera sistemática en el Vicario General de la Diócesis, por lo que suele ir encabezada con el título de "Licencia de Ordinario",

7. Escolar, Hipólito. *Op. cit.*, p. 9.

8. Escolar, Hipólito. *Op. cit.*, p. 10.



mientras que en otros lugares se seguía diferente uso. Así, por ejemplo, los libros impresos en Barcelona suelen llevar la licencia suscrita por el Obispo. Lo que no se hizo nunca fue traspasar este ministerio a la Inquisición, pese a la extendida idea de que su labor empezaba ya antes de la aparición del impreso.

Existieron dos actuaciones paralelas y no siempre concordantes, pues los prelados pecaban de indulgentes a juicio del Santo Oficio que cada vez con mayor frecuencia les desautorizaba al condenar y recoger títulos permitidos por ellos.

### *Funciones e inconformidades de la Inquisición*

Desde principios del siglo XVI los Reyes de España, preocupados por las nuevas corrientes renacentistas que se manifestaron desde mediados del siglo anterior, en particular debido a la introducción de la imprenta, trataron de limitar toda acción que en alguna forma pudiera considerarse contraria a los principios entonces sustentados, así como a la fe católica. El cuidado y la vigilancia al respecto fueron encomendados al Santo Oficio de la Inquisición. Este fue establecido en Nueva España en 1571; entretanto el obispo Zumárraga (1539) y Alonso de Montúfar (1562) llevaron a cabo estas tareas en México.

La censura de la Inquisición fue una censura a posteriori, ya que se realizaba cuando el libro ya había sido autorizado con la licencia del Consejo; la trayectoria de un libro podía ser interrumpida en cualquier momento durante su impresión, circulación o venta. Así pues, la Inquisición vigilaba las imprentas, controlaba la entrada y salida de libros, sobre todo en los puertos en donde se abrían los fardos de libros con el consiguiente deterioro de los mismos. Las intervenciones de la Inquisición en materia de libros desde 1520 hasta 1623, fueron las siguientes:

- La Provisión del cardenal Adriano, Inquisidor general, dada en Tordesillas el 7 de abril de 1521, para recoger las obras de Lutero.
- Primer edicto prohibiendo los libros de perniciosa doctrina, suscrito por el Inquisidor general don Fernando de Valdés de 1549.
- Cartas a las Universidades, Colegios, Doctores, etc., para que censuren proposiciones y celebren juntas de personas graves, sin excluir a los Obispos.
- Instrucciones a los comisarios en la visita de navíos para que impidan la entrada de libros de perniciosa doctrina.

- Autos públicos de quema de libros condenados celebrados en distintos lugares.
- Aunque la Ley XXIV ordena a los inquisidores y prelados hacer cada año un catálogo de libros prohibidos, sólo los primeros se encargaron de realizarlo y publicarlo. En la práctica se efectuó una delimitación de campos y los prelados se hicieron cargo de lo tocante al periodo anterior a las publicaciones (la censura previa) y el Santo Oficio de las posteriores.

La Inquisición actuó rápidamente en Nueva España, ya que el impresor Pedro Ocharte fue procesado en 1571 y en 1601 el impresor Cornelio Adrián César fue colgado en la Catedral de la Ciudad de México por luterano.

### *Las Órdenes Religiosas: sus autores y censores*

Entre las diligencias previas a la salida de un libro y los documentos que debían reunirse y reproducirse en sus preliminares, estaba la licencia del Ordinario otorgada por la Iglesia y, en el caso de autores pertenecientes a cualquier orden religiosa, la autorización de los superiores iba también ligada a una o varias Aprobaciones y Censuras, por lo general de miembros de la misma comunidad, que se imprimían íntegras.

Esto contribuye al predominio de frailes entre los censores habituales pues con mucha frecuencia recibían el encargo de los tres organismos: el Consejo, el Vicario y su Orden.

Con la introducción de la imprenta se hizo patente la posibilidad de publicar obras cuyo contenido pudiese ser contrario a los intereses de la Corona y principalmente afectar la divulgación de la doctrina cristiana, misión prioritaria encomendada a los frailes, con miras a erradicar las antiguas creencias indígenas. Durante la segunda mitad del siglo XVI se intentó suprimir todas las publicaciones estimadas opuestas a las doctrinas e ideologías vigentes mediante rígidos ordenamientos reales. Fueron prohibidos los libros que trataran de materias profanas, fabulosas y de historias fingidas e impedida su venta o posesión, así como su lectura, tanto a españoles como a indígenas (1543); también las obras sobre asuntos novohispánicos, si no contaban con la licencia del Consejo de Indias (1560) y los envíos a Nueva España de libros de rezo, breviarios y misales, que no contaran con el permiso previo del monasterio de San Lorenzo del Real de El Escorial, cuyos monjes gozaban del privilegio real exclusivo para imprimirlos, distribuirlos y venderlos (1573-1580).

Con la declaración del contenido tenía que registrarse específicamente cada libro permitido y ninguno se podía imprimir sin ser visto y aprobado por el Consejo de Indias (1550-1560). Los preladados, las Audiencias y los oficiales reales tenían la obligación de examinar cuidadosamente todas las obras y recoger las prohibidas conforme a los expurgatorios de la Inquisición (1556). Se encargó a los preladados ordenar a sus jueces eclesiásticos en Nueva España que, conjuntamente con los oficiales de la Real Hacienda, visualmente verificaran si las naves traían libros prohibidos. Todo estaba reglamentado, hasta las preguntas que para tal efecto deberían hacer a los oficiales del barco:

¿Qué libros vienen para rezar, leer o pasar el tiempo y en qué idioma? ¿Si saben si alguno es prohibido? ¿Qué libros vienen registrados o fuera de registro, metidos en cajas o fuera de ellas, en pipas, barriles o mezclados con otra mercancía y dónde los cargaron? ¿Qué marcas traen los bultos, de pincel o de molde, en lienzo o papel?<sup>9</sup>

La Pragmática de 1558 influye en la configuración de la apariencia del libro ya que el texto se imprimía junto con el colofón en signaturas tipográficas foliadas que comienzan su serie con el primer cuadernillo del texto. Una vez impreso el texto y cotejado con el original firmado por el corrector oficial, el Consejo fijaba la tasa, es decir, el precio de cada pliego del libro. Al terminar estos trámites se imprimían la portada y los preliminares integrados por la licencia, aprobaciones o censura, privilegio, fe de erratas y tasa y de aquí que la portada y preliminares que ocupaban uno o varios pliegos fueran sin numeración, señalados solamente por signaturas que forman una serie independiente con algún tipo de identificación como asteriscos, calderones, etc. Como el colofón se imprimía antes que la portada pudiera ser que algunas veces no coincidieran con el año de impresión, pudiendo ser el año impreso en la portada posterior al que aparecía en el colofón.

A partir de 1558, por requisito legal tenían que aparecer en la portada el nombre del autor, del impresor y el lugar donde se imprimió.

La licencia no protegía los derechos de autor y la obra podía ser publicada por cualquier impresor. Para evitarlo el autor procuraba la obtención de un Privilegio que era un derecho de exclusiva concedido en nombre del

rey para que nadie más pudiera publicar la obra durante un número de años, que fue primero de seis, después de diez y finalmente de veinte años. Si no había prórroga la obra entraba al dominio público. Era frecuente la venta del Privilegio de la obra por parte del autor a algún impresor o librero, que corría con los gastos de su edición.

La fe de erratas se exigía, según la Pragmática de 1558, no tanto para que el texto fuera correcto, sino para evitar fraudes que se pudieran ocultar en una deliberada alteración del texto que pudiera hacerse pasar por errata.

Finalmente la tasa era el precio máximo a que podía venderse el libro, fijado por el Consejo. La tasa se aplicaba al ejemplar en rústica y era el resultado de la suma del precio de los pliegos que componían la obra.

### Legislación referente a la circulación de libros y a la imprenta en Nueva España

El gobierno español impidió la circulación de determinadas obras en Nueva España con diversas medidas legales que no siempre se cumplían. Esto se puede verificar a través de las listas de libros traídos a México, de los expurgos realizados en librerías y bibliotecas privadas, de los procesos iniciados por la inquisición y de los testamentos y subastas.<sup>10</sup>

La disposición legal más antigua conocida es la Real Cédula de Ocaña del 4 de abril de 1531,<sup>11</sup> que prohíbe el envío de libros de romances, historias vanas y profanas, de libros de caballerías como el *Amadís de Gaula* por considerar estas lecturas nocivas para los indios ya que a través de ellas podían aprender vicios y malas costumbres, además, abandonar la lectura de las obras religiosas que les daban los misioneros. Esta norma fue reiterada pocos años después por real cédula de Valladolid de 1543.<sup>12</sup>

Otros temas que tuvieron un control muy rígido por parte de las autoridades españolas fueron los referentes a asuntos de Nueva España y las obras de carácter reli-

9. Lenz, Hans. *Historia del papel en México y cosas relacionadas*, p. 57.

10. Para encontrardatos más detallados, consultar Fernández del Castillo, Francisco. *Libros y libreros en el siglo XVI*.

11. Escolar, Hipólito. *Historia ilustrada del libro español*. V.2., p. 456.

12. *Ibid.*, p. 456.

gioso, debido a que con frecuencia marinos y piratas introducían ilícitamente libros heréticos. Este tipo de obras se imprimieron aquí contando con aprobaciones y licencias del gobierno y la iglesia locales.

Existían también normas que propiciaban la difusión de la cultura y de esta forma se explica que la introducción de libros en las colonias estuviera exenta de impuestos a excepción del de habería, destinado a costear las naves de custodia. Esta exención se mantuvo durante dos siglos más hasta mediados del siglo XVIII.

El proceso de circulación del libro en Nueva España estaba sujeto a las mismas normas que en España, siendo importantes dos de ellas: La Real Pragmática del 8 de julio de 1502 por la cual los Reyes Católicos exigen el otorgamiento de la licencia real para imprimir y la de 1558 por la que se establece la censura real. Para obtener la licencia el autor debía presentar al escribano de la Cámara del Consejo el manuscrito ya censurado de su obra, sólo entonces, enmendado y censurado se remitía a la imprenta. Si la edición estaba de acuerdo con el manuscrito, se otorgaba la licencia, la tasa de venta de los pliegos y la cédula de privilegio, debiendo estamparse el nombre del autor si éste era conocido, el nombre del impresor y lugar del tiraje. Los libros religiosos además necesitaban la licencia del prelado del lugar y del inquisidor general y su consejo.

El expurgo de libros que se mandaban a Nueva España también se sujetaba a ciertas normas. En general lo realizaba el tribunal de la Inquisición de Sevilla. El comerciante presentaba a los oficiales reales de la Casa de Contratación la lista detallada de los libros a enviar, los inquisidores la cotejaban con la lista de libros prohibidos, los expurgatorios y los edictos especiales y si era aprobada, se otorgaba la licencia y se autorizaba su salida adjuntando la lista al registro del barco que los transportaba. Al llegar a Nueva España el control de los libros que llegaban lo realizaban los comisarios de la Inquisición.

Para burlar a los inquisidores se utilizaban una serie de artificios como libros que contenían herejías disimulados bajo el nombre de autores católicos o bien libros prohibidos encuadernados junto con otros que no lo eran.<sup>13</sup>

Para controlar el ingreso de libros prohibidos no sólo se visitaban las naves, sino también se realizaban inspeccio-

nes a las librerías, bibliotecas o coleccionistas particulares. El temor a la difusión de doctrinas herejes, el abuso de los Comisarios y censores de la Inquisición, la ignorancia y la pereza de examinar minuciosamente los manuscritos e impresos determinaron muchas veces la destrucción y quema de libros, lo que podría explicar la desaparición de muchas obras, escritas incluso por misioneros, relativas a ritos y costumbres antiguas de los indios.

## Bibliografía

- ARAUJO, Eduardo F. (1979). *Primeros impresores e impresos en Nueva España*. México, Miguel Angel Porrúa.
- BERMÚDEZ, Jorge R. (1994). *Gráfica e identidad nacional*. México. UAM-Xochimilco, 1994.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1961). *Biografía del libro*. Buenos Aires. Editorial Nova.
- CATÁLOGO de incunables de la Biblioteca Nacional. México. UNAM, 1987.
- DOMÍNGUEZ, Guzmán Aurora (1992). *La proyección de América a través de las relaciones españolas del siglo XVI en el libro antiguo español. Actas del segundo coloquio internacional*. Madrid. Sociedad española de historia del libro.
- DOMÍNGUEZ, Ortiz Victorio (1993). *Historia de España*. Barcelona. Ed. Planeta.
- ESCOLAR, Hipólito (Dir.) (1994). *Historia ilustrada del libro español vol. III de los incunables al siglo XVIII*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- (1988). *Historia del libro*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988.
- FERNÁNDEZ del Castillo, Francisco (1982). *Libros y libreros en el siglo XVI*. México. FCE (1914), 2a. edición facsimilar.
- GARCÍA, Icazbalceta, Joaquín (1981). *Bibliografía mexicana del siglo XVI*. México, FCE (1886), 2a. edición.
- LENZ, Hans (1990). *Historia del papel en México y cosas relacionadas*. México, Miguel Angel Porrúa.
- MARTÍNEZ, José Luis (1986). *El libro en hispanoamérica, origen y desarrollo*. Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez/ Ediciones Pirámide.
- MOLL, Jaime (1994). *De la imprenta al lector*. Madrid. Arco Libros.
- SIMÓN, Díaz José (1983). *El libro español antiguo: análisis de su estructura*. Kassel, Kurt und Roswitha Reichenberger.
- YHMOFF, Cabrera, Jesús (1994). "Forma y contenido de los impresos del siglo xvi en la biblioteca nacional de México". En *historias*, No. 31. México. INAH. Octubre 1993-Marzo 1994.

13. Fernández del Castillo, Francisco. *Op. cit.*



# Mapas de minas. Ícono técnico y estético

Ana Meléndez Crespo

Profesora-Investigadora,  
Departamento de  
Evaluación del Diseño  
en el Tiempo,  
UAM-Azcapotzalco

## Introducción

Los mapas y planos, en términos genéricos, son documentos iconográficos informativos, de orientación, ubicación, delimitación, demarcación geográfica y administrativa y, en varios contextos, con peso y fuerza jurídica para reivindicar derechos de posesión de tierras.

Si se los considera desde el punto de vista cartográfico, o sea, en su capacidad de representar con la mayor exactitud posible determinada superficie terrestre, hay significativas diferencias entre los mapas coloniales y los contemporáneos. En primer lugar, porque el conocimiento de los territorios americanos hasta llegar a la precisión de nuestros días se ha logrado a través de siglos de desarrollo científico y tecnológico. En segundo, porque el concepto iconográfico se ha modificado junto con los paradigmas científicos. Y, en tercero, porque en la búsqueda de su mayor referencialidad icónica con lo real, se fueron alejando de la libre expresión estética hasta configurar un lenguaje simbólico de alta abstracción.

En la Nueva España, durante las tres centurias del dominio hispano, los conquistadores generaron un variado conjunto de mapas con características y funciones diversas. Los geográficos representaban las tierras recién descubiertas y servían de guía para las constantes incursiones militares y evangelizadoras, así como para demarcar las posesiones de la Corona.

Cuando se repartieron las tierras conquistadas hubo necesidad de otro tipo de mapas cuya función era delimitar la extensión y límites de las superficies concedidas para su explotación, ya fuera para el cultivo agrícola, la ganadería o la extracción de los recursos minerales. Estos formaban parte de las mercedes reales, documentos de carácter legal que expedía la Corona Española a los peninsulares en su carácter de conquistadores o a posteriores colonizadores.

En la configuración de los mapas novohispanos, la cartografía prehispánica tuvo una notable importancia. Así, la representación visual de los mapas del siglo XVI, resulta de una simbiosis entre la tradición iconográfica prehispánica —basada en una particular cosmovisión religiosa del universo—, y la tradición cartográfica occidental europea. Y ello no sólo porque los españoles se valieron del conocimiento que los pueblos conquistados tenían sobre los territorios de su antigua propiedad, sino porque al dibujar, los indígenas incorporaron su propio modo de simbolizar la realidad.

Sin embargo, a lo largo de ese siglo, los mapas territoriales de América, en general, y novohispanos, en particular, también recibieron la influencia de los modos europeos de simbolizar datos y, por tanto, incluían imágenes que representaban, al estilo de pintores y cartógrafos, etnias, animales y plantas de los lugares conquistados, así como retratos de reyes y monarcas de los conquistadores. En tales modos de simbolizar se puede apreciar la influencia de los estilos renacentista y barroco que predominaban en las artes plásticas y en la arquitectura europeas.

Los mapas novohispanos de los siglos XVI y XVII significan una transición hacia las formas mecanicistas de la representación, pues los mapas generados a principios del siglo XVIII, particularmente aquellos que comenzaron a ser dibujados por agrimensores oficiales con ciertos conocimientos cartográficos, presentan mayor depuración técnica.

Más tarde, al entrar el pensamiento ilustrado al continente, hacia la mitad del siglo XVIII, los adelantos científicos y tecnológicos del viejo mundo en materia de navegación y cartografía se incorporaron de lleno a todo tipo de mapas, planos y cartas, tanto urbanos como locales, y otros más específicos como los de la ubicación de las minas.

Puesto que no es posible hablar de un desarrollo lineal de la cartografía durante los tres siglos virreinales, numerosos mapas del siglo XVIII pueden ser considerados representaciones cartográficas intermedias porque se advierte en su iconográfica, por un lado, la presencia de símbolos dotados de información compleja con un tratamiento estético destacado y, por otro, de signos que tienden a la simplificación de sus formas, en apego a la medición geométrica y matemática de la época.

Por tales razones técnicas y por los modos estéticos de representar al mundo, mapas, planos, cartas y perfiles de minas virreinales —que son los que particularmente se abordan aquí—, pueden ser analizados desde la triple perspectiva del arte, la ciencia y la técnica cartográfica.

Este artículo, por tanto, se divide en cinco partes. En la primera se hace una referencia general a los mapas europeos antiguos y del medievo con objeto de observar algunos símbolos alegóricos que acompañan a las ilustraciones y tienen su explicación filosófica en el pensamiento hermético y mágico que caracterizó a la Edad

Media y al Renacimiento. La segunda parte refiere brevemente elementos cartográficos básicos de los códices indígenas mesoamericanos. La tercera introduce al universo de la cartografía novohispana para señalar la situación de anarquía y empirismo que prevalecía en la medición y trazado de propiedad de tierras. En el cuarto bloque se proporcionan algunos elementos básicos sobre la simbología cartográfica contemporánea, que pueden ser usados como herramientas de estudio de mapas y planos virreinales. El quinto apartado aborda el análisis de varios mapas y planos de minas del siglo XVIII incorporando algunos elementos de simbología cartográfica y estética. Se abordan los del libro *Comentarios a las Ordenanzas de Minas*, impreso en 1761, uno de cuyos ejemplares originales se conserva en la Biblioteca Nacional, otros dos mapas contenidos en documentos manuscritos que se guardan en el ramo de Minería del Archivo General de la Nación y, finalmente, varios planos que acompañan a un ensayo escrito por Alejandro de Humboldt, incluido en el texto *Elementos de Orictognosia o del Conocimiento de los Fósiles*, de D. Manuel Andrés del Río, impreso entre 1795 y 1805.

## 1. Mapas occidentales antiguos.

### Símbolos metafísicos y herméticos

La representación de las proporciones y características de una superficie dada de la tierra ha ido transformándose mediante el empleo de códigos que han evolucionado a través de los siglos y la aplicación de ciencias y técnicas diversas. Hay diferencias entre los rasgos iconográficos y modos de elaborar los mapas antiguos y los de nuestros días, porque el conocimiento de la tierra al igual que las formas de concebir el espacio, la imagen y la ciencia han variado, según tiempos y lugares.

La cartografía, como representación iconográfica terrestre, es una práctica muy antigua; el chino Pei Hsiu (224–271 antes de Cristo) fue pionero en esta actividad. En su mapa llamado El Tributo de Yu, enunciaba ya varios principios a ser seguidos en el trazado de los mapas.<sup>1</sup> Y Tolomeo (90–160 antes de Cristo), quien nació, vivió y trabajó en Alejandría, Egipto, llevó a Grecia

1. Arthur H. Robinson *et al.*, *Elements of cartography*, 5a. ed. John Wiley & Sons, New York, 1978, pp. 24-25.



su monumental obra geográfica *Introducción a la descripción de la Tierra*, que incluía en su tomo VIII el estudio más completo que se reconoce a la antigüedad sobre cartografía, donde se describe el trazado de proyecciones y la confección de mapas con base en cálculos matemáticos.<sup>2</sup> Sus principios estuvieron vigentes hasta finales del siglo XV cuando Cristóbal Colón llegó a América.

El mapa, entonces, desde tiempos remotos comenzó a ser un mecanismo para ilustrar el conocimiento de la naturaleza de la tierra y el pensamiento acerca de cómo los lugares aún desconocidos eran imaginados.<sup>3</sup> Pero más que eso, han registrado de manera icónica el proceso de descubrimiento de la Tierra.

Los modos de representar y la simbología en mapas y planos han ido de la mano con los cambios de los paradigmas científicos, con el desarrollo y perfeccionamiento de las tecnologías de reproducción de imágenes, con la evolución estética y, a medida que se fueron creando, con las herramientas de medición cartográfica, que hoy alcanzan gran precisión.

Siglos antes de que la imprenta y el grabado se popularizaran, el dibujo manual fue el único recurso de representación visual (véase Figura 1). Por ello, los mapas recibieron la influencia del arte pictórico, situación natural porque muchos cartógrafos eran en sí artistas, hasta que en la Ilustración, cuando se institucionalizó la enseñanza de la cartografía, fueron los peritos de este campo del saber quienes comenzaron a ocuparse de la tarea de hacer mapas.

Pese a la influencia de diferentes estilos y momentos artísticos, ni las primeras manifestaciones cartográficas podrían ser calificadas como un arte estético puro al modo de la pintura, la escultura, la música o actividad similar. Las funciones comunicativas, informativas, de orientación y descripción de la cartografía, junto a las limitaciones de representar en su escala natural la realidad geográfica, han impuesto a los especialistas muchas restricciones para ejercer una completa libertad de expresión estética.

2. Cfr. Lloyd A. Brown, *The story of maps*, Dover Publications, Inc. New York, 1979. R.V. Tooley, *Maps and map-makers*, Crown Publishers, Inc. New York, 1978, Carlos A. Turco Greco, *Los mapas*, Eudeba, Buenos Aires, 1968.

3. Arthur H. Robinson *et al.*, *op. cit.*, p. 25.

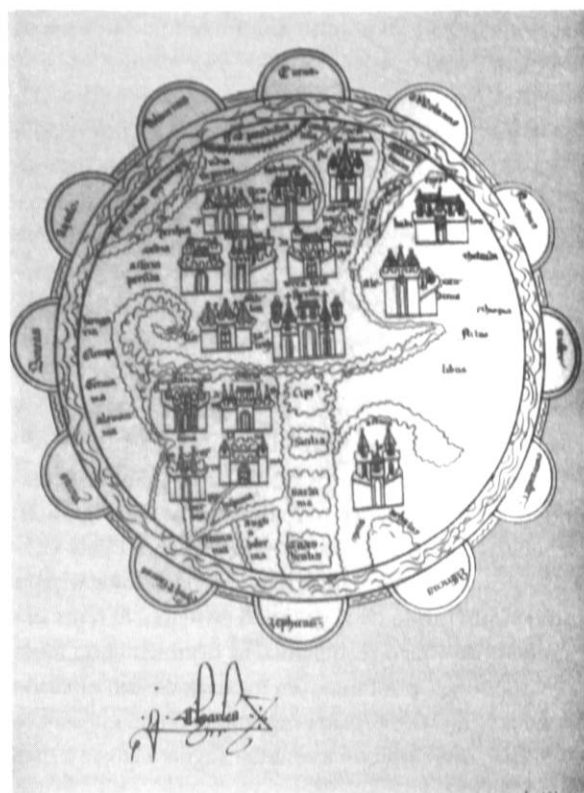


Figura 1. Temprana cartografía en dibujos.

Los cartógrafos han acudido a la necesaria abstracción de las formas naturales, pero tal representación asume significados determinados y únicos. La variedad de recursos gráficos y posibilidades de diseño, así como el trascendente papel que la técnica cartográfica ha tenido a través de la historia, demuestra que las habilidades de caracterización visual simbólica colocan a la cartografía como una mezcla entre el arte, la ciencia y la técnica.

Incluir en los mapas antiguos alegorías de fenómenos naturales tales como viento, lluvias, tormentas, sol, astros, y de personajes míticos, no fue un hecho ornamental sino una práctica derivada de la vigencia de un pensamiento paradigmático que se fue modificando junto con la evolución del conocimiento científico.

Los mapas medievales son piezas documentales del modo de concebir y sentir el mundo a través de un orden en el cual lo divino regía las relaciones vitales. El sentido simbólico que los caracteriza traduce el ideario mítico religioso que inspiraba la concepción de la natu-

raleza y de la vida. El nombre de “Imago mundi” que se dio a ciertos mapas habla de ellos como la representación del mundo.<sup>4</sup>

El interés primordial por los hechos naturales residía entonces en encontrar ilustraciones de las verdades religiosas y morales. No se pretendía que la naturaleza condujera a hipótesis y generalizaciones científicas, sino que proporcionara símbolos vivientes de las realidades morales. La luna era la imagen de la iglesia que reflejaba la luz divina; el viento, una imagen del espíritu; el zafiro tenía semejanza con la contemplación divina; y el número once, que “transgredía” al diez —representante de los mandamientos— era la imagen del pecado.<sup>5</sup>

La preocupación por los símbolos se manifiesta claramente en los bestiarios moralizantes (véase Figura 2). Los hechos de historia natural recogidos por Plinio (23–79 d.C.) estaban mezclados con leyendas míticas para ilustrar algún punto de la doctrina cristiana. El fénix era el símbolo de Cristo resucitado. La hormiga-león tenía dos naturalezas, por tanto, era incapaz de comer carne o semillas y moría de forma miserable, como el hombre de corazón dividido que intentaba seguir a la vez a dios y al diablo.

Junto a la búsqueda de los símbolos morales, estaba la preocupación por las propiedades mágicas y astrológicas de los fenómenos naturales. En la obra de Plinio había una gran cantidad de datos mágicos y, una de sus ideas distintivas, la doctrina de las rúbricas, según la cual cada animal, planta o mineral poseía una marca que indicaba sus propiedades ocultas, tuvo efectos sobre la historia natural popular.

Isidoro de Sevilla admitía la existencia de fuerzas mágicas en el universo, y aunque distinguía entre la Astrología, orientada al estudio de los cuerpos celestes, y la superstición, que se dedicaba a los horóscopos, admitía, sin embargo, que los cuerpos celestes ejercían un influjo sobre el cuerpo humano y aconsejaba a los médicos estudiar esa influencia astral sobre la vida animal y vegetal.

Durante toda la Edad Media prevaleció la creencia en que había una estrecha correspondencia entre el



Figura 2. Bestiarios, símbolos morales.

curso de una enfermedad, las fases de la luna y los movimientos de otros cuerpos celestes.

Era también opinión común que el futuro podría ser leído con más exactitud en las estrellas o que la iglesia vencería al Anticristo. El valor de la ciencia residía en estar al servicio de Dios, de la comunidad de creyentes: proteger la cristiandad gracias al dominio de la naturaleza y ayudar a la iglesia en su obra de evangelizar a la humanidad, al llevar la mente por medio de la verdad científica a la contemplación del creador ya revelado en la teología. Este pensamiento se reflejó en las imágenes de los mapas.

Entre 1250 y 1275 surgieron las cartas náuticas, portulanas o portulanos. Contenían redes de rumbos que irradiaban de uno o varios centros, haciendo desaparecer las cuadrículas que traían las antiguas cartas de navegación, gracias al perfeccionamiento de la brújula. Estas cartas estaban ligadas a intereses comerciales, por ello fueron los italianos (Génova y Venecia) y los españoles (Barcelona y Mallorca) quienes las producían.

En particular, las cartas náutico-geográficas mallorquinas presentaban además datos útiles para la navegación, detalles del interior de las tierras alusivos a hidrografía, orografía, fauna, flora y leyendas explicativas sobre monarcas, costumbres, etcétera.

Hacia el Renacimiento se incluyeron otros elementos como escudos de armas, emblemas, banderas, monumentos, barcos, retratos de nobles y soberanos (véase Figura 3), pues los imperios europeos en plena actividad expansionista a través de los grandes viajes de descubrimiento de nuevas tierras, exigían a sus expedicio-

4. Carlos A. Turco Greco. *Los mapas*, Eudeba, Buenos Aires, 1968, p. 25.

5. A.C. Crombie, *Historia de la ciencia: De San Agustín a Galileo/1, Siglos V-XIII*, Alianza Universidad, Madrid, 1985, p. 29.



**Figura 3.** Retratos para marcar propiedad.

narios el trazado de mapas que demarcara los lugares recién conocidos y conquistados. Los mapas fueron así, documentos descriptivos, informativos y además de legitimación de la propiedad territorial.

La inclusión de tipos humanos, animales regionales y rasgos orográficos tuvo funciones informativas complementarias. Estos signos iconográficos con frecuencia ocupaban una parte considerable de la superficie compositiva de los mapas, junto a viñetas de detalle sobre características de la naturaleza, étnica o geográfica que importaba destacar (véase Figura 4). También fue común agregar explicaciones escritas en la base, en cartuchos, dentro o fuera del marco del mapa propiamente dicho.

## 2. Cartografía indígena

Pese a que casi todos los mapas anteriores a la conquista desaparecieron, mediante las crónicas y los mapas del siglo XVI se ha podido saber que las culturas indígenas mesoamericanas desarrollaron una elaborada cartografía en sus códices.

Los historiadores<sup>6</sup> suponen que los mapas eran instrumentos de uso común desde el año 650 de nuestra era, que fue el de mayor apogeo de Mesoamérica, porque había rutas y redes de caminos bien estructurados, con mantenimiento, postas de defensa y de descanso, lugares de abastecimiento y miles de viajeros transitando por ellos. Creen que los mapas de ese periodo debieron haber logrado una cierta madurez y belleza gracias a un sistema de convenciones, esquemas y sim-



**Figura 4.** Viñetas con detalles del territorio.

plificaciones similares a la escritura, donde cada signo tenía un significado, no necesariamente decorativo. Y que los mercaderes, exploradores y descubridores de nuevas tierras eran quienes los dibujaban.

Hacia los años 600 a 900 cuando las grandes ciudades del periodo clásico fueron abandonadas o quemadas, se produjeron importantes movimientos de población y creación de varios estados que permanecieron hasta la llegada de los españoles. Así, los mapas siguieron teniendo la misma utilidad que antes, pero la representación cartográfica se simplificó.

Estos códices trazaban rutas y caminos por los cuales había que transportar productos diversos entre unos pueblos y otros; por ello eran de uso restringido para mercaderes y guerreros. Incluso, para evitar asaltos, los caminos eran desviados o disfrazados con regularidad. Los itinerarios de ruta y mapas de área también eran indispensables en las campañas de conquista o en expediciones de recolección de tributos, e igualmente los usaban los peregrinos que visitaban los centros religiosos.

Tales mapas-códices tuvieron como función importante registrar las tierras que se conquistaban, así que se guardaban en recintos especiales y se reproducían, en partes o completos.

La representación iconográfica de los cartógrafos indígenas es muy distinta a la occidental. La orientación,

6. *Cartografía Histórica del encuentro de Dos Mundos*. Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática México e Instituto Geográfico Nacional España. Madrid, 1992, p. 101.

en particular, estaba regida por un pensamiento cosmológico que concebía al universo como un cuadrado, y cada lado, dividido en triángulos integrados por otras dos líneas que se entrecruzan y establecían la posición del sol, con referencia al hombre.

Según ese esquema, el Tlacopan, o lugar donde brota la luz u oriente, es el rumbo donde aparece el sol. Cihuatlapa o “rumbo de las mujeres” es el occidente y se ubica abajo. El Mictlán o “lugar de los muertos”, corresponde al sur y está emplazado a la derecha, y Huiztlampa o “lugar de espinas”, corresponde al rumbo norte. Es significativo observar que el saber de los pueblos prehispánicos en materia de orientación coincide con la occidental, pues el norte apuntaba hacia las zonas desérticas, el sur hacia el área de Oaxaca, el oriente hacia zona de los huastecos y los mayas; y el occidente, a las zonas de los purépechas.

No existen mapas ni planos mesoamericanos, pero las crónicas escritas por los españoles del siglo XVI son testimonios de primera mano de que los tuvieron a la vista y se admiraron de la claridad y exactitud del sistema gráfico. Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, el oidor Alonso de Zurita, el historiador mestizo Fernando de Alva Ixtlixóchitl y fray Juan de Torquemada, informaron sobre estos códices e incluso Cortés reconoció que su primer conocimiento de las costas del Golfo fue mediante un mapa que el emperador Moctezuma II le hizo pintar en un paño de henequén, lo que le dio guías geográficas para su campaña hacia el sureste.

En 1524, después de la conquista de Tenochtitlán, Cortés decidió entonces ir a las Hibueras, hoy Honduras. Cuando llegó a Coatzacoalcos preguntó por las características de la región. Los mercaderes, que hacían su comercio por el agua, le aconsejaron que pidiera a los principales de los puertos de Xilacanco y Tabasco que le ayudaran.

Ocho indígenas, versados en geografía pintaron un mapa ante los españoles, según relató Cortés en su quinta Carta de Relación: “Me hicieron una figura en un paño de toda ella —la costa con todos sus pueblos, según lo he dicho antes— por la cual me parecía que yo podía andar mucha parte de ella”.<sup>7</sup> Gracias a lo cual pudo llegar a las Hibueras recorriendo montañas, ríos, costas y sorteando ciénegas y atolladeros, ya que estaban claramente representados mediante glifos.

La iconografía en Mesoamérica contenía múltiples elementos gráficos que constituyen todo un sistema de re-

gistro usado para representar datos diversos. Los montes, cordilleras, cuevas, ríos, lagos y caminos eran dibujados con gran precisión. Usaban colores naturalistas, pero tenían un valor simbólico.

Los estudiosos en cartografía indígena explican que sólo han sobrevivido de catorce a quince códices anteriores a la conquista pero ninguno contiene un mapa o plano. En ellos se aprecian diversos elementos geográficos que se supone son similares a los que había en los mapas. En los códices históricos de Oaxaca hay conjuntos y series de elementos de índole geográfica que aunados a las crónicas del siglo XVI contribuyen a dar una idea de la riqueza y belleza de la cartografía prehispánica. Aquí no vamos a entrar en su análisis particular por exceder los límites temporales de este artículo.

### 3. Mapas novohispanos

El desarrollo de una cartografía local en la época virreinal fue muy rudimentaria al principio, pero se perfeccionó con el tiempo a medida que se adoptaron técnicas de medición más precisas. Los mapas iniciales están relacionados con la propiedad y la distribución de la tierra y con el desarrollo de la minería.

Puede considerarse a las mercedes reales como los primeros documentos que definen tanto la ubicación de la propiedad como su representación gráfica. Fue el virrey Antonio de Mendoza quien repartió las primeras mercedes de parcelas de tierra a las que se llamaron “caballerías” y “peonías”. Y aunque las Ordenanzas de 1573 definían con cierta claridad las dimensiones de esas propiedades (552 por 104 varas ordinarias, unas 43 hectáreas) en los hechos las medidas no se respetaban.

El historiador Elías Trabulse<sup>8</sup> considera que los numerosos documentos sobre mercedes de tierras revelan tanto el desconocimiento como el carácter empírico y anárquico de la medición y los trazados, por la variedad de medidas empleadas. Había notables diferencias de tamaño de una merced a otra, y las figuras geométricas eran abstracciones matemáticas que no coincidían con su referente.

7. Hernán Cortés. *Cartas de Relación*. Editorial Porrúa, México, p. 243.

8. Elías Trabulse, *Arte y ciencia en la historia de México*, Fomento Cultural Banamex, México, 1995, pp. 203-203.



La figura más común fue la rectangular, pero aparecen también mercedes circulares, con el consecuente problema de los terrenos intermedios. Y aunado a ello, la existencia de accidentes orográficos hacía más difícil lograr la precisión en los dibujos, especialmente si los terrenos estaban atravesados por cañadas, ríos y pendientes. Trábulse atribuye a la irregularidad de la técnicas de la agrimensura los abusos y usurpaciones de lo cuales dan fiel testimonio los miles de litigios que se conservan en los registros históricos de la Nueva España.

El historiador Manuel Orozco y Berra en el siglo XIX, consideraba que la imprecisión en el trazado de los mapas coloniales se debía al desconocimiento de las condiciones orográficas e hidrográficas del país.

Las representaciones gráficas del terreno... adolecían de todos los defectos siguientes: faltábales la base científica, y eran propiamente croquis, en que los lugares conservaban una posición relativa más o menos exacta, pero en que las posiciones absolutas estaban del todo fuera de su asiento verdadero... La hidrografía no estaba bien comprendida, presentando las diversas corrientes una dirección general, sin ocuparse de acertar sus diferentes inflexiones ni los puntos regados en su curso; si cabe la orografía era aún más defectuosa, supuesto que las cadenas de montañas no estaban estudiadas en sus enlaces y direcciones, y las anotaciones que les correspondían iban colocadas al acaso, más bien buscando el efecto que pudieran dar al dibujo, que expresando el relieve del terreno.<sup>9</sup>

Los mapas más rudimentarios del siglo XVI carecían de orientación y escala, y se limitaban a representar superficies reducidas. Muchos de ellos eran un producto híbrido que mezclaba las características iconográficas de los códices prehispánicos y los modos de representación europea (véase Figura 5). Según Trábulse, más que cartas geográficas locales se trataba de verdaderas pinturas de los pueblos, haciendas, estancias y minas; es decir, son mapas pictográficos.<sup>10</sup>

Los numerosos problemas de agrimensura que generaron pleitos entre propietarios, fue motivo para esti-



Figura 5. Híbrido de códice y mapa europeo.

mular la búsqueda de soluciones formales. Por eso, matemáticos, geógrafos y astrónomos novohispanos de los siglos XVI y XVII dedicaron parte de sus esfuerzos a la medición de tierras, a cálculos de ingeniería subterránea de minas, a trazar planos de pueblos y ciudades, y a la elaboración de todo tipo de cartas.

Cuando la minería se convirtió en una actividad económica legal y profesionalmente regulada, digamos que hacia el último tercio del siglo XVIII, fueron usándose de manera sistemática varios tipos de mapas más elaborados para apoyar las actividades de exploración, explotación, beneficio, transporte y comercialización de los productos minerales.

Para la ubicación de yacimientos minerales sobre una superficie dada de la tierra, descripciones de lugar geográfico, características topográficas, dimensiones de las vetas, perforaciones, desagüe y demás rasgos

9. Manuel Orozco y Berra, *Apuntes para la historia de la geografía en México*, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1881, pp. 36-37, citado por Elías Trábulse, *op. cit.*, p. 216.

10. Elías Trábulse, *op. cit.*, p. 217.

de orientación, se acudía desde hace mucho tiempo a varios símbolos.

#### 4. Signos cartográficos

De acuerdo a las clasificaciones contemporáneas, es posible identificar a los mapas virreinales por su forma y contenido, así como reconocer que hacia el siglo XVII los mapas de minas ya tenían un claro carácter económico y topográfico, puesto que su fin era proporcionar información sobre el uso potencial del suelo y la producción de minerales en superficies terrestres dadas; además, proporcionaban datos geográficos para identificar las dimensiones del relieve y características naturales de áreas aledañas tales como montañas, ríos, vegetación; rutas y caminos de acceso, ubicación y dimensiones de minas y vetas.

Desde entonces los peritos y dibujantes aspiraban a que sus mapas transmitieran información semejante o muy cercana a la realidad. En ese intento se fue perfeccionando el lenguaje cartográfico con significados adoptados por convención mediante signos diversos. Muchos de esos signos han permanecido con sus funciones simbólicas hasta nuestros días sin alterar el núcleo del significado.

Entre esos símbolos se hallan los numéricos y alfabéticos para ubicación de lugares o expresión de valores, cantidades y diagramas. Los referentes a la escala, medidas de minas y coordenadas geográficas de latitud y longitud y orientación cardinal. Los signos puntuales para representar lugares de acceso como casetas y bocaminas, o para señalar contornos, rutas de acceso, límites territoriales, ríos, lagunas, vetas, altitudes. Según el objeto representado se adoptó la forma de línea continua o discontinua, entrecortada y punteada.

En las representaciones cartográficas actuales, cada ícono o atributo es monosémico, es decir, no admite más que un sólo significado, para que no haya lugar a múltiples interpretaciones. Por eso, cada carácter gráfico es distinto. Una ilimitada variedad de datos espaciales han sido mapeados y, por ello, representados con símbolos. En teoría, ninguna marca, ningún grupo o clase de marca, debería parecer más importante que otra y ser dominante, porque en la relación estructural cada parte del todo es importante.

De hecho, en el periodo virreinal ya se usaban varios signos para simbolizar variedades de datos tales como

punto, línea y área.<sup>11</sup> Podemos definirlos brevemente para después observar cómo se emplearon.

1. *Símbolos de punto.* Son signos individuales, tales como puntos, triángulos y cruces, usados para representar lugares o datos de posición; por ejemplo, una ciudad o un lugar alto, una mina, una iglesia, el centro de una distribución, el concepto de volumen de un lugar o la población de una ciudad (véase Figura 6).
2. *Símbolos de línea.* Como su nombre lo indica, son signos lineales individuales usados para representar una variedad de características geográficas: ríos, carreteras, cruces de caminos, límites. Aunque también para representar elevaciones y depresiones, y volúmenes determinados (véase Figura 6).
3. *Símbolos de área.* Son tipos de marcas en forma de texturas a base de líneas, líneas y puntos, triángulos, puntos y líneas entrecruzadas, que representan un área del mapa para indicar que esa región tiene algunos atributos naturales comunes, tales como agua, bosques, desiertos, o bien características mensurables o de jurisdicción administrativa. Cuando se usan de esta manera, el área simbolizada es geográficamente uniforme sobre el área entera que representa el mapa (véase Figura 6).

En la actualidad los tres tipos de símbolos se han vuelto más complejos, basándose en sus particulares recursos gráficos. De modo que un punto hoy se multiplica y se convierte en un círculo de diferentes tamaños o varios círculos concéntricos, e incluso toma la forma de un cuadrado o triángulo también de distintas dimensiones. Una línea simple se duplica, triplica o se hace más gruesa, se curva, se repite, gradúa o convierte en flecha. Y las texturas pueden ser coloreadas o delimitadas por una línea gruesa e incluso asumir otras formas geométricas como círculos, cuadrados, rectángulos y elipses (véase Figura 6).

Al combinar y distribuir de formas diversas los elementos gráficos elementales de los mapas en el espacio compositivo, se construyen determinados conjuntos significantes. Veamos en lo individual el valor tonal o luz, tamaño, color, forma, textura, orientación y localización.

11. Arthur Robinson, *et al.* *Op. cit.*, pp. 137-145.



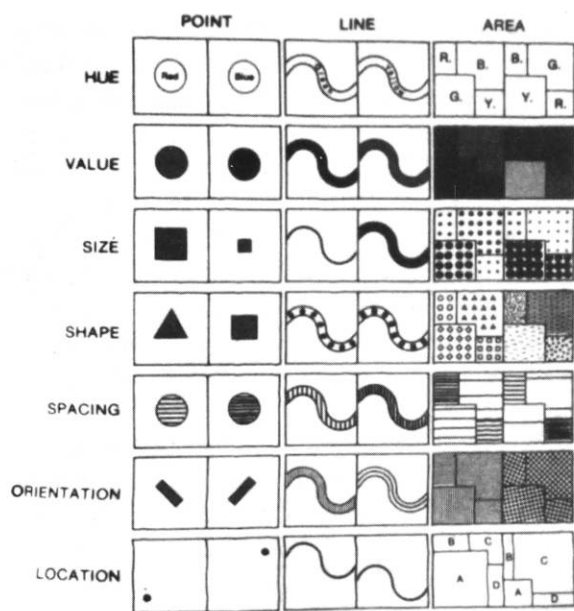


Figura 6. Símbolos de punto, línea y área.

El valor tonal, como cualidad gráfica se refiere a la relativa claridad u oscuridad de una marca, sea negra o de otro color. Una superficie que refleja una notable cantidad de luz tiene tono. Perceptualmente una superficie tonal dada puede parecer diferente bajo circunstancias variadas. Cuando se hace referencia a la sensación tonal, es mejor usar el término valor o luz, que se refiere a la escala perceptual de tonos. En la escala perceptual de valores, el claro puede representar alturas o espacios planos, y el oscuro, depresiones, profundidades o densidad.

El color es un elemento muy complejo e importante en la percepción visual. El uso común de color se refiere al tinte. En los mapas —incluso los antiguos, como veremos—, los colores por lo general han simbolizado los rasgos físicos de la naturaleza. En tal caso, el color verde se utiliza para señalar las zonas de vegetación densa o escasa, el azul para el agua, el café para el terreno montañoso o curvas de nivel. Desde los mapas coloniales, usar tonalidades más sutiles o saturadas asumía ya significados distintos, por ejemplo, variedades de climas, alturas, composiciones geológicas, etcétera.

El tamaño de las marcas está determinado por el diámetro, área, anchura y peso.

La forma, en cambio, es una característica provista por la distintiva apariencia de un elemento geométrico regular tal como un círculo o triángulo, la línea externa de un área o el contorno de una forma lineal.

Y se habla de textura cuando un signo está integrado por un conjunto de marcas, tal como una serie de líneas o puntos. Puede ser una textura fina cuando las marcas están juntas y son tenues, en contraste con una textura pesada de rasgos gruesos. Los arreglos pueden ser descritos como una composición de muchas líneas por pulgada o por centímetro.

La orientación puede referirse al arreglo dimensional de una marca individual alargada o las líneas paralelas de las marcas tal como están posicionadas con respecto a algunos marcos o referencias. Tal podría ser el borde del mapa, la retícula o la circunferencia de un círculo.

La orientación contemporánea es la ubicación de la zona representada con respecto a los cuatro puntos cardinales. Muchos mapas y planos antiguos se disponían de manera *orientada*, es decir, ubicando en la parte superior de lo representado el oriente. Pero también es posible hallar el oriente ubicado en la parte inferior o a los lados.

La localización del texto en el campo visual de un mapa plano, es generalmente aplicable a aquellos componentes que pueden ser movidos, tales como el título, leyendas y la tipografía.

Las localizaciones de la mayor parte de los símbolos son prescritas por el orden geográfico de los datos, y sólo son susceptibles de tales cambios cuando pueden ser introducidos por diferentes proyecciones o el movimiento del marco de un mapa.

En tanto la percepción de la comunicación gráfica es distinta a la del lenguaje hablado, la percepción de cada signo se ve afectado simultáneamente por su localización y apariencia relativa respecto a los otros signos. Esto significa que un mapa se percibe como un todo porque cada elemento está visualmente relacionado con los demás y si se cambia un elemento se cambia todo.

Es posible comprender algunos mapas antiguos a la luz de los conocimientos cartográficos actuales, pero no pueden dejar de analizarse desde un punto de vista estético porque en numerosos casos la imagen, en apego a los estilos artísticos de moda, tuvo un impacto considerable en el espacio compositivo total.

En nuestros días en un mapa se busca dar importancia a todos los signos: formas, tamaños, orientación, valor tonal, color, porque el ojo humano tiende a organizar el cuadro y darle sentido visualmente y es inevitable que el observador vea los signos estructuradamente. Algunos se percibirán más destacados que otros, ciertas formas parecerán distantes y otras amontonadas, algunos colores serán dominantes. Pero si todas esas relaciones coinciden con las intenciones del cartógrafo, las bases de la comunicación han sido establecidas. Veamos estos signos en lo individual y en el conjunto de algunos mapas virreinales.

## 5. Minas y mapas virreinales.

### Signo técnico y función estética

Durante el siglo XVIII la minería fue para la Nueva España una actividad de recuperación económica, después de un largo periodo de crisis que duró más de un siglo. La explotación de las minas argentíferas daba la oportunidad de que unos cuantos se hicieran millonarios de la noche a la mañana. Sólo mediante esta actividad y gracias al comercio exterior, podía adquirirse rápidamente una fortuna; sin embargo, así como se adquiría, podía perderse.

Hacia el final de la Colonia había unas tres mil minas en la Nueva España, las cuales habían permitido durante todo el siglo, con excepción del decenio de 1760 a 1770, que el crecimiento de la producción de plata mantuviera una tendencia continua. Las minas novohispanas eran incluso más grandes que las europeas, cuyas profundidades eran menos espectaculares. Por ejemplo, la Valenciana de Guanajuato alcanzó un tiro de 635 varas, el mayor del mundo en ese momento, mientras la mina de carbón más profunda de Inglaterra tenía un tiro de 335 varas.<sup>12</sup>

Tal florecimiento minero obedeció a mecanismos internos de un proceso que se dio en dos vertientes: la habilitación de minas abandonadas y, en menor medida, el descubrimiento de nuevas vetas. Al principio, se extraía el mineral más rico; después, al irse haciendo más profundos los tiros, los costos de producción aumentaban porque la calidad del mineral disminuía, además de que las minas se inundaban, hasta que llegaba el momento en que la extracción dejaba de ser productiva. Entonces, las minas se abandonaban y con frecuencia sus propietarios caían en bancarota.

En el siglo XVIII se acostumbraba dividir una mina en 24 particiones, pero la propiedad dependía de la explotación efectiva porque la Corona siempre consideró a todos los metales preciosos de su propiedad, concediendo sólo los derechos de explotación, mediante mercedes reales.

Quienes querían dedicarse a la minería tenían que hacer sus denuncias en la Real Hacienda más cercana, y disponer al menos de cuatro trabajadores. Si paraban por un periodo que sobrepasara los cuatro meses perdían sus derechos. Y así, cualquier recién llegado era libre de abrir otra vez la mina.

Según describía Francisco Javier Gamboa en sus *Comentarios a las Ordenanzas de Minas*,<sup>13</sup> una definición legal de 1584 establecía que una mina del siglo XVI comprendía una superficie de terreno de 120 por 60 varas sobre la bocamina. Dos siglos después, un código de 1783 amplió la superficie a 200 por 100 varas, medidas bajo tierra a lo largo de la veta real. Aunque se prohibió a los particulares poseer otras minas contiguas, las compañías recibieron permiso para ser dueñas de cuatro minas, y quienes descubrieran una veta, hasta de tres. Por esta razón, algunos mineros se enriquecieron rápidamente.

Refiere Elías Trabulse<sup>14</sup> que pese a las disposiciones de virreyes como Gastón Peralta o Martín Enriquez Almanza, que exigían señalar con claridad los puntos limítrofes del área de tierra concedida y la figura geométrica que deberían poseer, las mercedes mostraban diferencias de demarcación. A menudo los croquis o mapas de ubicación geográfica de la veta constituían meras aproximaciones de la extensión real porque, como se señaló antes, las figuras geométricas eran sólo abstracciones matemáticas. Muchos mapas de la época no poseen siquiera nombre del autor, aunque los hay firmados por alcaldes mayores, peritos, justicias mayores, escribanos reales, contadores y agrimensores. Los modos de trazar y la práctica de medir las vetas por encima de la superficie, provocaron agudas disputas por los límites. Trabulse atribuye a la irregularidad en las

12. D.A. Brading, *Mineros y comerciantes en el México borbónico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 185.

13. *Ibid.*, p. 257.

14. Elías Trabulse, *op. cit.*, p. 215.

técnicas de agrimensura los abusos y usurpaciones que generaron numerosos litigios coloniales.

Precisamente, la agudización de esos problemas hacia finales del siglo XVI en que se formaron las grandes propiedades territoriales, motivó el desarrollo de técnicas de medición de tierras y, por tanto, de una cartografía rudimentaria. En el siglo XVII los mejores matemáticos, geógrafos y astrónomos dedicaron parte de su tiempo a la medición de tierras, cálculos de ingeniería subterránea de minas, a trazar planos de pueblos y ciudades y al dibujo de todo tipo de cartas.

También comenzaron a usarse obras de matemáticos españoles o europeos que dedicaban alguna sección a la agrimensura. Estos tratados lograron cierta difusión ya que eran de aplicación práctica; sin embargo, su utilidad era reducida pues no siempre se podían aplicar sus enseñanzas a los problemas concretos de la Nueva España. Ciertas obras, tales como puentes, edificios, iglesias, o el trazo de ciudades nuevas revelan, empero, que no se desconocían los métodos de medición.

El ingeniero, astrónomo e impresor Enrico Martínez, entre sus numerosos escritos, dedicó uno a la agricultura y sus técnicas, con secciones sobre medición de tierras. El agrimensor de la provincia de Chalco, Gabriel López de Bonilla, escribió en 1643 el *Tratado de medidas de tierras y datas de agua*, e influyó en la obra *Geometría Práctica y Mecánica* de José de Sáenz Escobar, y en la de Carlos Sigüenza y Góngora titulada *Reducciones de estancias de ganado a caballerías de tierra, hechas según reglas de aritmética y geometría*.

Para mediados del siglo XVIII, varios sabios ilustrados diversificaron los métodos para calcular tierras utilizando el astrolabio y tablas de tangentes para su aplicación en la agrimensura. Entre ellos destaca la figura de José Antonio Alzate, autor prolífico que creó las primeras publicaciones científicas de carácter periódico tituladas *Diario Literario de México* (1768) y *Gazetas de Literatura* (1788-1796), donde escribió y disertó con sus contemporáneos como un agudo crítico del aristotelismo sobre numerosos temas: medicina, botánica, astronomía, zoología, física, meteorología, química, geografía, historia, arqueología, antropología y, desde luego, metalurgia, técnicas mineras y cartografía. Su obra fue enriquecida con abundante iconografía realizada en grabados de cobre y acuarelas.

Más tarde, al fundarse el Real Seminario de Minería en 1792, se estableció la enseñanza formal de las cien-

cias, matemáticas, física experimental, talleres de máquinas e instrumentos para el laborio de minas y beneficio de metales, así como el dibujo y la delineación.<sup>15</sup> Al efecto, concurren maestros europeos y criollos versados en la ingeniería, mineralogía y la práctica minera. Muchos de ellos, además, se dedicaban a la cartografía.

Así, en el último tercio de este siglo los mapas muestran una adecuada técnica de medición. En muchos puede observarse claramente la prioridad de la función informativa de los signos sobre cualquier otra. Las condiciones de producción y quienes los dibujaron motivaron también una vinculación a la función estética, con una tendencia muy marcada hacia los altos grados de iconocidad en la búsqueda del mayor realismo de la representación.

Desde luego, la aplicación de las leyes de la perspectiva clásica al arte y al dibujo técnico, al igual que los estilos artísticos de moda, están en la base de las diferentes formas expresivas usadas en mapas, planos e incluso ilustraciones de máquinas y tecnologías. Por ejemplo, hay mapas donde predominan ciertos signos gráficos como montañas, valles, ríos y caminos, y que se acompañan de información manuscrita. En este caso la dimensión y el realismo de las formas visuales se vería subordinada a la obligación de anclar la imagen al texto<sup>16</sup> como puede observarse en el mapa de la mina El Señor de Závala, Real del Catorce, San Luis Potosí 1783 (véase Figura 7).

Entre los mapas de minas novohispanos que conjugan criterios estéticos con elementos geométricos y escalas como referentes de ubicación y medición, están los del libro *Comentarios a las Ordenanzas de Minas* (1761) donde el jurista Francisco Javier Gamboa<sup>17</sup> dedica varios capítulos a la explicación técnica del trazado y cálculo de las minas, usando como elemento visual un

15. *Reales Ordenanzas para la dirección, régimen y gobierno del importante cuerpo de la minería de Nueva España y de su real tribunal general. De orden de su magestad*. Prólogo introductorio Luis E. Bracamontes, SEFI, UNAM, México, 1976, 1a. edición facsimilar de la edición de 1783, publicada en Madrid, p. 193.

16. *Mapa de la Mina El Señor de Zavala, Real del Catorce*, S.L.P., sin firma, AGN. Minería, Vol. 122, exp. 2, f. 55.

17. Francisco Xavier de Gamboa, *Comentarios a las Ordenanzas de Minas*, edición facsimilar, Joaquín I., Madrid, México, 1761, p. 120.

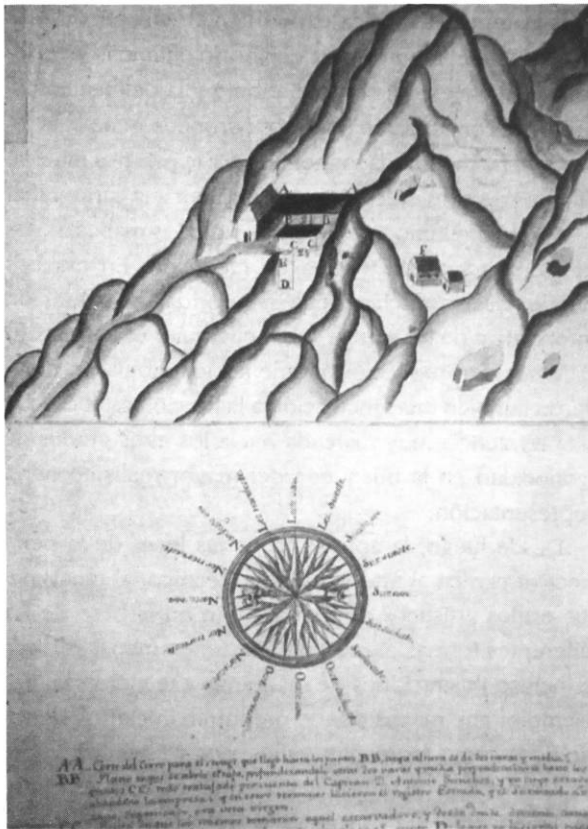


Figura 7. Predominio de la forma realista.

conjunto de ilustraciones que fueron grabadas para ser impresas después en el texto. Tales imágenes, que analizaremos detalladamente a continuación, son altamente significativas por la iconocidad de la representación, al estilo de la pintura naturalista que estaba en auge durante ese siglo.

Si bien el objetivo de esos nueve mapas (véase Figura 8) es proporcionar descripciones técnicas a la gente interesada en la minería, destaca una ambientación tendiente al realismo, sobre la cual Gamboa delineó formas geométricas cuadrangulares, triangulares, piramidales, diagonales y circulares. Estas figuras de trazo muy simple apoyan la explicación del texto escrito sobre los diversos modos de medir minas, los cuales ya habían sido desarrollados por José Saénz de Escobar en el referido manuscrito de *Geometría Práctica y Mecánica*.

Deteniéndonos en los rasgos compositivos de las ilustraciones del texto de Gamboa apreciamos que en las láminas I, II, V, VI y VIII (véase Figuras 9, 10, 11, 12 y

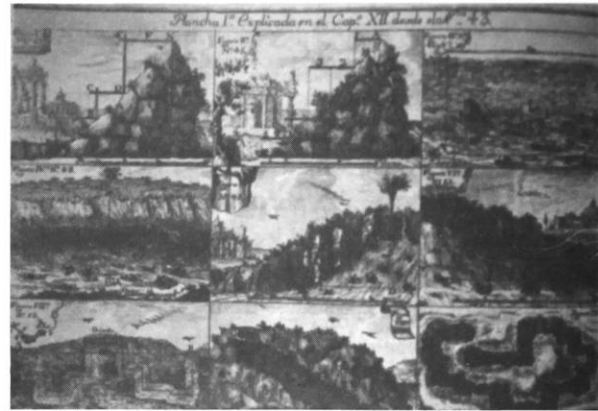


Figura 8. Mapas con sentido técnico.

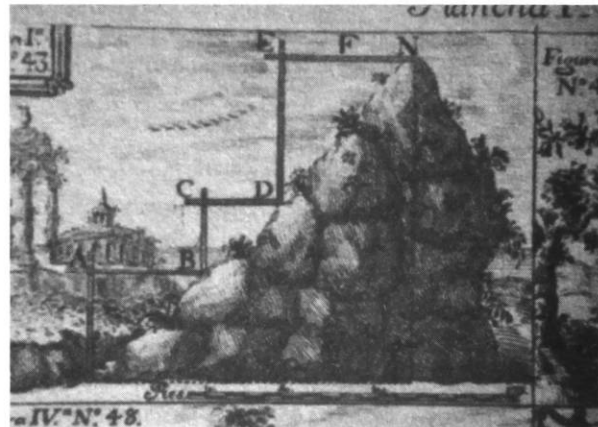
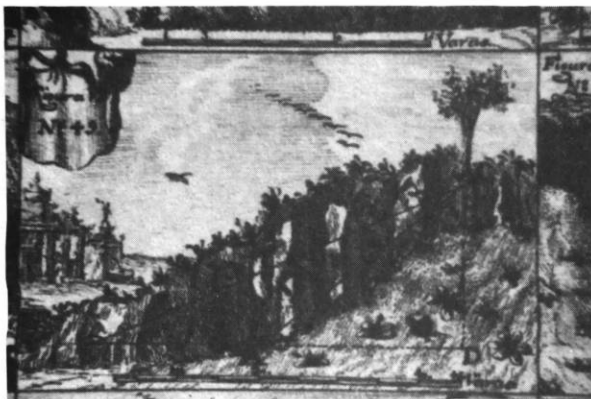


Figura 9. Perspectiva de trazo frontal.

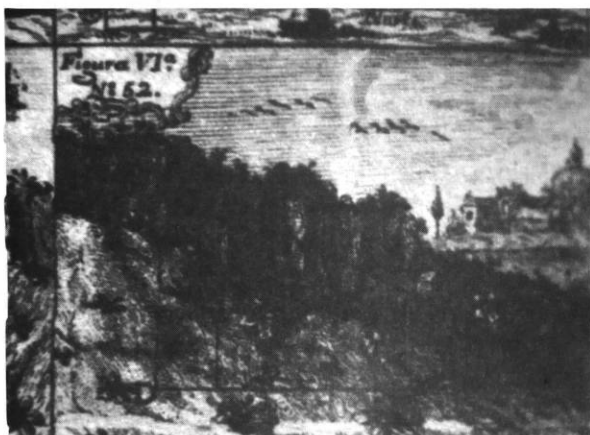


Figura 10. Perspectiva de trazo frontal.





**Figura 11.** Perspectiva de trazo frontal.



**Figura 12.** Perspectiva de trazo frontal.



**Figura 13.** Perspectiva de trazo frontal.

13) se emplea una perspectiva de trazo frontal, donde el ejecutante del dibujo se halla emplazado más arriba de la línea del horizonte y a una distancia considerable de los cerros de forma cónica que representa. Este modo de captar el elemento representado se conoce en cartografía como perfil proyectual y equivaldría en el campo de la composición visual al ángulo o punto de vista adoptado respecto al horizonte. Así, en el caso que analizamos, se buscó que el observador pudiera ver frontalmente y en su parte media las gráficas que señalan los pasos para calcular a tramos, la altura total de los cerros.

La lámina III (véase Figura 14) muestra, en cambio, desde una perspectiva elevada, un paisaje plano y yermo. La figura superpuesta es un rectángulo, cuyos cuatro ángulos y centro se remarcan con una estaca inclinada. Una caseta o signo de localización, indica la ubicación del tiro de la mina.

En la lámina IV (véase Figura 15), también desde un emplazamiento elevado y a distancia, puede apreciarse un valle en el primer plano y una meseta al fondo, muy claramente definida por sus laderas texturadas que descienden hasta el valle. En este caso un triángulo lineal superpuesto a mitad del espacio compositivo es una guía para medir la altura total del cerro.

La lámina VII (véase Figura 16) representa una meseta de mediana altura, mientras la lámina VIII (véase Figura 13) ilustra un cerro de forma ovoidea. Es interesante señalar que en ambas figuras se ha hecho un corte transversal en los cerros para ilustrar las dos formas de perforar túneles: escalonada para resaltar el trazo minero en varios niveles, con dos tiros equidistantes, en puntos opuestos de la meseta, y en diagonal cuando se trata de una mina con tiro en la parte alta del cerro y socabón al ras de éste. Aquí las líneas escalonadas y paralelas indican el modo de trazar geométricamente la perforación.

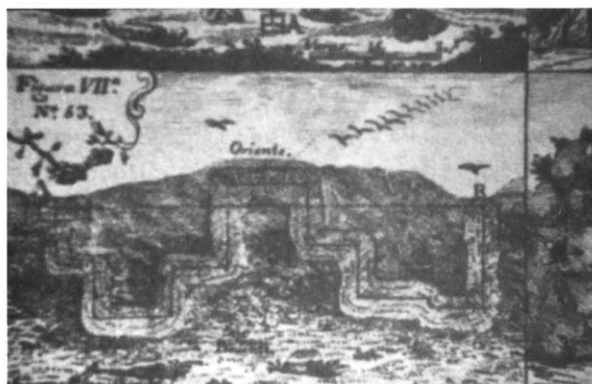
La lámina VIII (véase Figura 17) es lo que se conoce en arquitectura y cartografía como planta porque permite observar al cerro desde la perspectiva extrema del ángulo cenit. Así, a primera vista, la imagen parece confusa, pero analizándola por sus contrastes de valor tonal, es fácil identificar las zonas claras como las partes altas del montículo, las zonas texturadas semioscuras como las laderas, y la superficie totalmente oscura como el túnel que rodea al cerro. A través de esta interpretación de la luz y la textura, es posible inferir que el túnel se halla ubicado a una altura media del cerro.



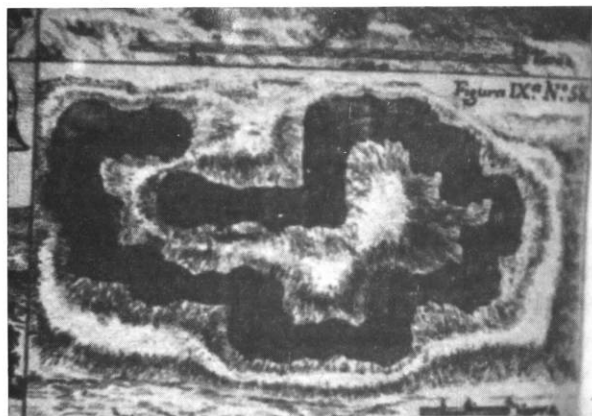
**Figura 14.** Rectángulo sobre paisaje yermo y plano.



**Figura 17.** La planta de un cerro.



**Figura 15.** Valle y meseta al fondo.



**Figura 16.** Meseta de altura media.

Finalmente, es importante resaltar que tanto en las láminas I y II como en las V, VI y VIII (véase Figuras 9, 10, 11, 12 y 13) se enfatiza la representación con ornamentaciones más o menos abigarradas mediante texturas que se recargan para oscurecer las zonas de pliegues rocosos o de tupida vegetación. Al fondo de varias escenas se aprecian tenuemente delineadas edificaciones de rasgos clásicos, con lo que parece señalarse que las zonas de las minas no se hallaban muy lejos de la ciudad.

Asimismo, el ilustrador utilizó otros elementos ambientales como arbustos aislados, aves, nubes, cartelas de diferentes formas que contienen las guías numéricas de las láminas y una barra que especifica que el mapa está reducido a una escala medible en varas. Tal modo de interpretar la realidad nos muestra que en estos mapas de minas se usaron concientemente los criterios cartográficos occidentales.

Las alegorías de la mitología griega y romana fueron comunes en los mapas europeos de los siglos XVI y XVII.<sup>18</sup> El ángel, símbolo de la religión cristiana, es un ícono tardío en la cartografía de finales del siglo de la Ilustración pues entonces los signos ya iban de la mano con el paradigma científico mecanicista. Las imágenes comunes en la cartografía del nuevo mundo eran las etnias, animales, plantas que se conocían y estudiaban en las expediciones científicas, así como los nuevos instrumentos tecnológicos.

18. R.V. Tooley, *Maps and map-makers*, Crown Publishers, New York, 1978, p. 69.



Es significativo observar, sin embargo, que hacia el siglo XVIII prácticamente habían desaparecido los simbolismos alegóricos y míticos, y se introdujeron otros signos iconográficos más simplificados para representar objetos tales como montañas, vegetación, depresiones, lagos, lagunas, ríos, presas, bocaminas, tiros, socabones, túneles, lumbreras, vetas, instalaciones y orientación cardinal. Un raro ejemplo de plano con alegorías, corresponde al Real de Minas de El Oro, Ixtlahuaca, Estado de México, dibujado en 1794 por el capitán de ingenieros Manuel Agustín Mascaró.<sup>19</sup> Este personaje fue un experto cartógrafo que había colaborado con Miguel Costanzó en la realización de importantes planos y mapas, tales como: Plano del puerto y nueva población de San Blas (1768); Mapa de las Provincias Internas de 1779; y la Carta reducida del Océano Atlántico (1770). Ese plano, presenta en el extremo inferior derecho un ángel que sostiene en la mano derecha una regla y con la izquierda despliega un manto, a modo de cartela, donde se especifica que la escala de la representación es de ochocientas varas castellanas. El plano es interesante también porque contiene una colorida representación orográfica, hidrográfica y urbana, y pretende proyectar una perspectiva de sus elementos en picada para mostrar la profundidad del terreno, en equivalencia a lo que serían actualmente las curvas de nivel que representan los diferentes niveles y profundidades orográficas.

Antes de proceder a su análisis iconográfico hay que señalar que se trata de un plano de carácter urbano y, como muchos de la época, se integra de dos cuerpos: la icónica y la escrita. El texto cumple una función de anclaje, primero porque informa de los objetivos de la representación y segundo porque refiere, mediante los códigos alfabético, numérico y de signos cartográficos, la ubicación de numerosos elementos que constituyen a las poblaciones antigua y nueva, y sus alrededores geográficos.

El texto, ubicado al pie de la imagen enmarcada, proporciona los siguientes datos: "Plano del Real de Minas llamado el Oro que de orden del Exmo Señor Conde de Revillagigedo se levantó en este presente Año de 1794,

con el Proyecto de la nueva Población para el arreglo de sus Calles y sus Casas al NNE del pueblo actual".

Como se trata de un proyecto urbano, el mapa muestra muy claramente en color amarillo la traza cuadrangular de la nueva población ubicada en un pequeño valle, a juzgar por el color blanco de la superficie del terreno, y que se diferencia de la antigua por el color rojizo, la dispersión constructiva y su emplazamiento en una zona irregular y alta del cerro representado.

Las tres cuartas partes del espacio compositivo del plano están ocupadas por el accidentado terreno contorneado por repetidas líneas curvas y en color verde oscuro, verde claro, café y amarillo, que revelan que se trata de un fragmento de montaña, con dos pequeñas mesetas, laderas, una cañada y, al fondo, un río trazado en línea azul de mayor grosor, que pasa al costado de las poblaciones antigua y nueva. Por el difuminado del color verde oscuro al amarillo verde, se deducen los niveles orográficos hasta percibirse que el blanco representa mesetas y valles. La escasez de árboles, simbolizados aquí por pequeñas manchas verde oscuro y de bordes redondeados describen una montaña de superficie semiárida.

Desde luego, para una lectura informativa precisa del plano es necesario ir a los códigos numérico y alfabético y a su texto adjunto, aunque resulte difícil la localización de letras y números entre las texturas montañosas. El procedimiento de lectura se da en el siguiente orden: primero la observación de la imagen. Segundo, la búsqueda de datos en el texto base. Finalmente, la localización de los sitios referidos en la lista cronológica inferior del plano (véase Tabla 1).

Otros mapas de minas coloniales, también del siglo XVIII, poseen varias características cartográficas, como puede verse en el mapa de las minas de Tlalpujahua, Mich, firmado en 1773 por los peritos Miguel Angel Flores y Joachin Castelaz<sup>20</sup> (véase Figura 18).

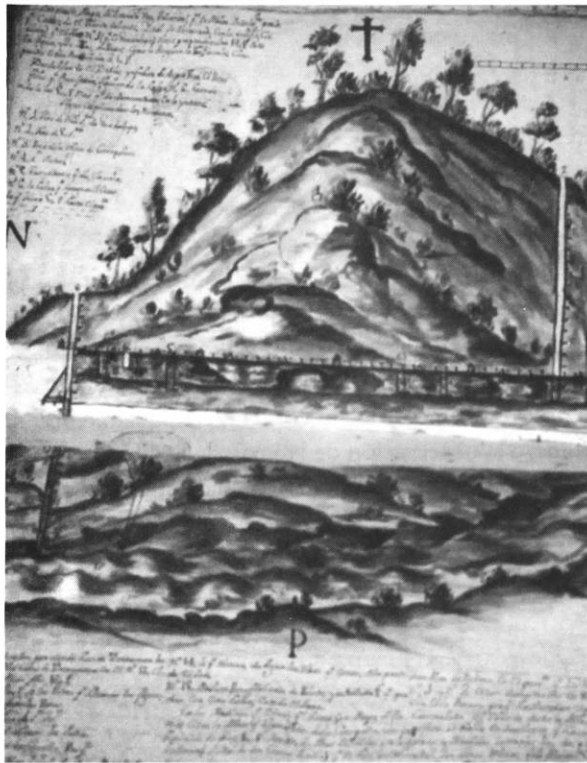
Esta ilustración está realizada sobre dos páginas de un documento manuscrito y se halla fragmentada. Se observa el predominio de la imagen sobre los textos escritos de ambas páginas. En la primera, las tres cuar-

19. *Mapa-plano del Real de Minas de El Oro*, Ixtlahuaca, Edo. de México, dibujado en 1794 por el capitán de ingenieros Manuel Agustín Mascaró, AGN, Minería, Vol. 130, exp. 10, f. 44.

20. *Mapa de las Minas de Tlalpujahua*, Mich, dibujado por los peritos Miguel Angel Flores y Joaquín Castelaz, AGN, Minería, Vol. 20, exp. 10, fc. 336 v y 337.

**Tabla 1.**

A. Plaza mayor	N. Idem del Sacramento	Proyecto
B. Iglesia	O. Idem de Sn Francisco de Paula	4. Plaza Mayor
C. Casas Reales	P. Idem de don José Gonzalez	5. Iglesia y casas curales
D. Tajón o carnicería	Q. Idem de José Coronado	6. Alhondiga y carnicería
E. Casa de Arciniega	R. Idem de Chihuahua	7. Casas Reales y cárcel
F. Idem de Cosío	S. Idem de San Vicente	8. Diputación de minería
G. Idem del Señor Vicario	T. Idem de la Aparición	9. Hospital
H. Idem del Señor Cura de Talpujagua	U. Plaza de Gallos	10. Campo Santo
I. Dos Minas de Cosío	V. Fundición de Metales	11. Almacenes
J. Tres Idem de Serrano	X. Mortero de Camacho	12. Matadero
K. Idem La Descubridora	Y. Beneficio de Metales de Horta	13. Hornos de Fundición
L. Idem por Denunciar	Z. Salto de la Agua	
	1. Cerro de San Nicolás	
	2. Idem de Membrillo	
	3. Cañada de Talpujagua	



**Figura 18.** Predominio de la imagen.

tas partes de la superficie compositiva está ocupada por un cerro rocoso y de escasa vegetación. La imagen de la segunda es continuación de la anterior porque representa la superficie terrestre más o menos plana que se extendería desde la base del cerro hasta un río.

Puede considerarse que la imagen posee un alto grado de iconocidad porque delinea nítidamente la forma cónica del cerro, así como sus rocas y vegetación, mediante texturas azulosas de pincelada corta para árboles y arbustos y manchas cafés más compactas para tierra y rocas, estableciéndose además una diferencia de valor tonal. La ladera derecha aparece ligeramente más oscura por la intensidad del color aplicado y la izquierda iluminada por la ligereza de la tinta. Por tanto, podemos decir que la imagen revela cierto dominio de la técnica de ilustración. Y decimos cierto, porque desde el punto de vista compositivo hallamos que los árboles de la cima son más grandes que los de la base de la montaña. Bajo un criterio estético clásico esto implicaría un error de perspectiva, pero consideramos que en el caso de este mapa la precisión compositiva es irrelevante en el conjunto de los fines de la representación.

Es interesante observar que en el fragmento inferior del dibujo los rasgos rocosos, la vegetación, la tierra y el río que se emplazan horizontalmente en la página, se perciben más cercanos que el cerro. Lo cual significa, ciñéndonos al perfil proyectual, que el ilustrador estaría virtualmente colocado muy cerca de la orilla del río y, por ello, el observador puede apreciar con nitidez el movimiento del agua al descender por el cauce en dirección norte, lo cual se deduce de la inclinación del río y las señales de orientación: Norte al lado izquierdo de la representación, Sur al lado derecho, Oriente arriba y Poniente abajo.

Además de esta primera lectura de la imagen, puede hacerse otra más precisa anclándose a la lectura para

identificar datos y detalles explicados en el texto y referidos en la imagen mediante códigos numéricos y alfabéticos, así como túneles y tiros representados al pie del cerro. Dice el texto:

El presente mapa se deberá ver horizontal para su mejor inteligencia, por lo que corre el viento oriente. Y así se observará con la posible claridad que el tiro No. 1 (Ntra. Sra. de Guadalupe) tiene perpendicular 14. Y se va la agua y 2o. otras de abajo, como...

Desdoblado el doblez inferior se deja ver el beneficio que beneficiaría siguiendo la obra No. 6 trasondándole la 5 y más que se demuestran en lo que es el desague explicándole los números.

No. 1 Tiro de Nuestra Señora de Guadalupe

No. 2 Tiro de San Andrés (?)

No. 3 Boca de la mina de Concepción

No. 4 San Antón

No. 5 Tiro interno que dio Clavería

No. 6 La obra de desaguar el cerro la que tiene No. 8 hasta el presente

No. 7 y 16 es el socabón por donde han de desaguar las aguas hasta el río como se demuestra en el No. 17 igual tiene en el modo otro 12

No. 8 Crucero de 2o. va a las vetas para llamar las aguas

No. 9 Caja para que beban las vetas

No. 10 Socabón y mina de San Julio

No. 11 Pozo antiguo que dieron los Leña

No. 12 Pozo que tiene la Pequeña Vargas

No. 13 Pozo de las Pequeñas que tuvo antiguamente el Padre Lupe

No. 14 Lo que tienen de agua los tiros que están a la parte el sur

No. 15 Mantos beneficiados de veinte y treinta varas que quedan con esta obra en todo el cerro...

En las medidas que dimos para hacer este mapa hallamos que están la mina que llamaban de la Compañía comprendido su tiro No. 8 dentro de otras medidas, por lo que hallamos a más de ser comun... que no hay tal mina de Compañía

También se hallará en el presente que las minas o tiros No. 1 y 2 están demostradas en una pertenencia en la razón porque habiéndose apartado la contraveta al oriente desde la mina de la Concepción se hallan en los términos que caben en las cuerdas y medidas laterales de las dos pertenencias y así las cinco minas sólo tienen 558 debiendo tener 625 varas, inclusive los pilares. También decimos constancia que sólo por cada...

Por lo visto, la lectura del texto es imprescindible al mapa no sólo para identificar aisladamente elementos

de una mina, sino básicamente para conocer el funcionamiento del sistema de desagüe de varias minas cuyo túneles se intercomunican.

Hay numerosos mapas y planos del siglo XVIII, tanto en el Archivo General de la Nación como en archivos locales de la provincia mexicana, que es posible analizar ya que al institucionalizarse la minería se comenzó a enseñar la cartografía a ingenieros mineros, agrimensores, geógrafos y otros peritos.

Para terminar, sin embargo, vamos a dar un salto hasta finales del siglo XVIII a fin de abordar un texto del sabio Alejandro de Humboldt, quien dedicó varios ensayos a la técnica del dibujo de cartas geológicas para una precisa comprensión del tema. En su *Introducción a la Pasigrafía Geológica*, publicado entre 1795 y 1805, planteaba así la necesidad de las cartas geológicas y su actualización:

Los progresos del conocimiento del globo se deben a la perfección de las cartas, y el único medio de que progrese la Geognosia sería perfeccionar y generalizar los modelos del general Pfeiffer, muy costosos para la verdad, pero que indicando rumbo y la naturaleza de las rocas, presentan un pequeño mundo, que reúne quanto pueden desear el mineralogista, el físico y el que se ocupe en la geografía de las plantas.<sup>21</sup>

Como ya se señaló, mapas, cartas, dibujos de animales y plantas incidían en lo estético a criterio de los artistas contratados. Luego, hubo un mayor rigor en las imágenes científicas y tecnológicas, por eso Humboldt remarcaba la importancia de la forma externa del dibujo, pero también del concepto teórico de la representación.

La idea de cartas mineralógicas no es nueva: se han distinguido con colores las diversas rocas, como se ve en las de Charpentier,<sup>22</sup> Lasio y Beroldingen,<sup>23</sup> el cual invierte el orden natural haciendo

21. De Humboldt, Alejandro, "Introducción a la Pasigrafía geológica", en Andrés Manuel del Río, *Elementos de Orictognosia*, impreso por Mariano Zúñiga y Ontiveros, México 1797-1805, edición facsimilar publicada por UNAM, México.

22. Juan Federico Guillermo de Charpentier (1738-1805), Mineralogista y geognosta alemán. Fue catedrático de la Escuela de Minas en Freiberg, en Elías Trabulse, *Historia de la Ciencia en México, Siglo XVII*, CONACYT-FCE, México, 1985, p. 380.

23. Francisco Celestino, Barón de Beroldingen (1740-1798) Mineralogista



con escalas exactas: a la primera llamo carta de formaciones o de naturaleza de las rocas, y a la segunda carta de alturas o de las desigualdades del suelo.<sup>27</sup>

Humboldt ofrece técnicas sumamente detalladas para el trazo de la carta de altura y de la carta de formaciones, las cuales ya no es posible abordar en este artículo por motivos de espacio. Valga lo expuesto como una breve muestra de cómo la cartografía logró significativos avances hacia finales del siglo XVIII e inicios del XIX, cuando el periodo colonial llegaba a su fin.

## Conclusiones

Como dije en la síntesis inicial, la cartografía antigua es un tema de estudio tan vasto que ha resultado muy limitado el presente espacio para exponer todo cuanto puede derivarse de la reflexión sobre los trabajos de corte histórico consultados.

Si aquí se hizo referencia a la cartografía medieval y renacentista fue sólo como un motivador para despegar en un análisis preliminar que mapas y planos, particularmente de minas novohispanas, no son productos puros del arte, pese a que la sofisticación de muchos, pudiera despertar admiración y, con ello, el entusiasmo por verlos sólo como objetos estéticos.

Hemos visto a través del análisis formal de mapas, planos y cortes del periodo virreinal novohispano, los fines informativos, de orientación, descripción geográfica, en unos casos, y de planificación urbana y explicación científica en otros, sin dejar de lado la expresión plástica. De hecho, categorías de interpretación aplicadas al arte nos han permitido la comprensión de las imágenes.

Con todo, el análisis del paradigma científico que estaría en la base del texto escrito y algunos elementos de la imagen, no pudo ser abordado con mayor profundidad porque requiere más tiempo y extensión.

Por tanto, aún quedan abiertas las posibilidades de continuar escudriñando en los significados, pues tratándose de manifestaciones iconográficas que originalmente acompañaban a documentos escritos se impone la obligación de interpretarlos como una unidad. De otro modo, el análisis resultaría incompleto.

Esto plantea, además, la necesidad de otros espacios de publicación y problemas de investigación documental, pues la búsqueda de los originales debe realizarse

en los archivos especializados. Es de señalarse, por último, que este artículo es resultado de un proceso de investigación que ha sido realizado en varias etapas y desde hace algunos años, tanto en los acervos del Archivo General de la Nación como en los de la Biblioteca Nacional de la UNAM, cuando ésta todavía se ubicaba en el antiguo Colegio de San Pablo.

## Bibliografía

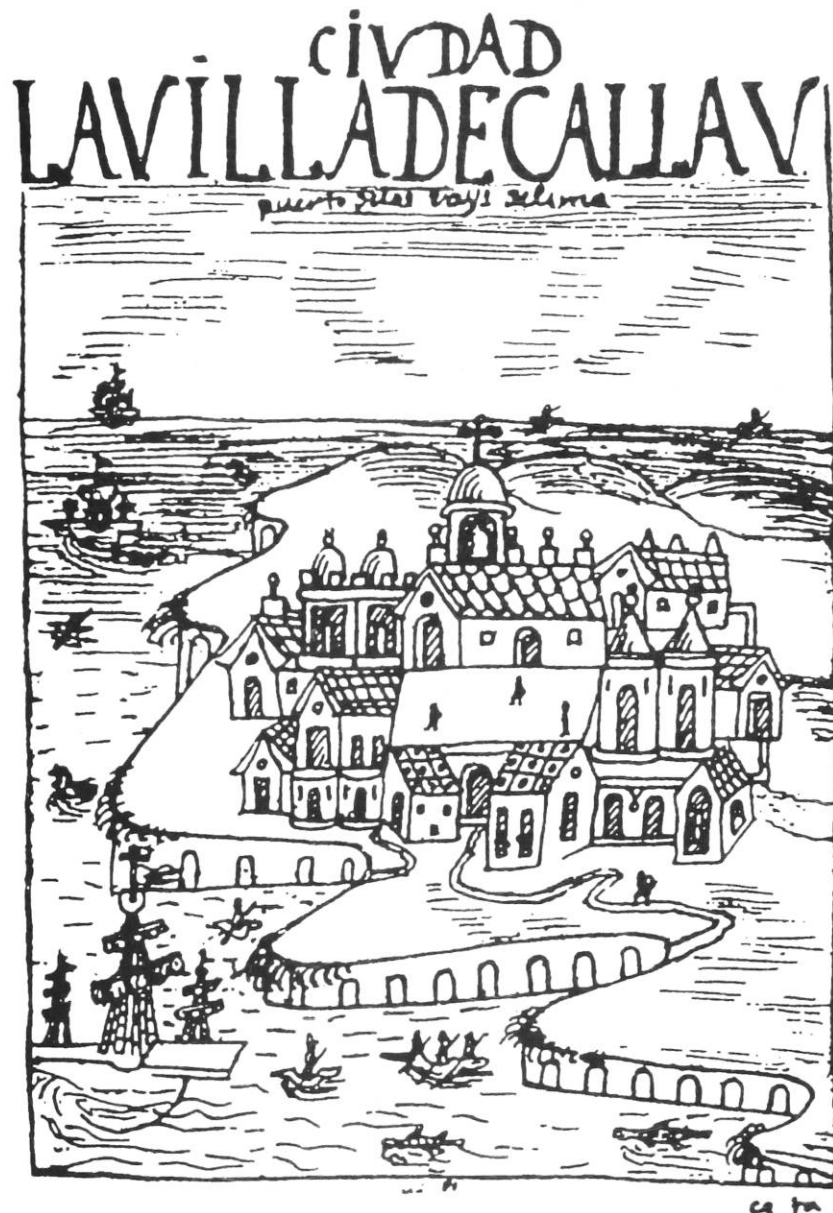
- A.C. Crombie (1985). *Historia de la ciencia: De San Agustín a Galileo/1, Siglos V-XIII*. Madrid. Alianza Universidad. 5a. edición.
- ACERVOS, Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca, Vol. 2, abr-sep. 1998, Oaxaca.
- BRADING, D. A. (1991). *Mineros y comerciantes en el México Borbónico (1763-1810)*. México. Fondo de Cultura Económica.
- BROWN, Lloyd A. (1979). *The story of maps*. New York. Dover Publications, Inc.
- CARTOGRAFÍA *Histórica del Encuentro de Dos Mundos* (1992). Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática México e Instituto Geográfico Nacional España. Madrid.
- GOMBRICH, E.H. (1991). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre psicología de la forma*. Madrid. Alianza Forma.
- MELÉNDEZ, Ana (1996). "Dibujos y grabados en tecnología y ciencia minera mexicana, siglos XVI-XVIII, Usos comunicativos". En *Estudios Históricos. Arquitectura y Diseño Gráfico 1*. Depto. de Evaluación del Diseño en el Tiempo, UAM-Azc. México, pp. 125-170.
- MEMORIAL *de linderos, gráfica agraria de Oaxaca*. Documentos del Archivo Histórico de la Secretaría de la Reforma Agraria en Oaxaca. Instituto de Artes Gráficas de Oax.-Fomento Cultural Banamex, Oaxaca, 1967.
- REALES *Ordenanzas para la dirección, régimen y gobierno del importante cuerpo de la minería de Nueva España y de su real tribunal general. De orden de su magestad*. Prólogo introductorio Luis E. Bracamontes, SEFI, UNAM, México, 1976, 1a. edición facsimilar de la edición de 1783, publicada en Madrid.
- ROBINSON Arthur H., Randall D. Sale. Joel L. Morrison y Phillip C. Muehrcke (1978). *Elements of cartography*. New York. 5a. ed. John Wiley & Sons.
- TOOLEY, R.V. (1978). *Maps and map-makers*. New York. Crown Publishers, Inc. New York.
- TURCO Greco, Carlos A. (1968). *Los mapas*. Buenos Aires. Eudeba.
- TRABULSE, Elías (1985). *Historia de la ciencia en México*. México. Estudios y textos, Siglo XVIII, CONACYT-FCE t. 3, 4, 5.
- (1995). *Arte y ciencia en la historia de México*. México. Fomento Cultural Banamex.





# Memorias Foro Internacional "Patrimonio Urbano y Arquitectónico"

.....





# Proyecto cultural de la aduana: un éxito del presente construido sobre las glorias del pasado

---

Ignacio Consuegra Bolívar

Universidad Javeriana,  
Bogotá-Colombia.  
Universidad del Atlántico,  
Barranquilla-Colombia

## Primera fase del proyecto: restauración del antiguo edificio de la aduana de Barranquilla

### *El ayer de un presente*

Barranquilla, ciudad de la costa caribe colombiana privilegiada por su doble condición de puerto marítimo y fluvial, se convirtió a mediados del siglo XIX en el principal puerto comercial e industrial de Colombia, desplazando en movimiento portuario a sus ciudades vecinas de Cartagena y Santa Marta. Por ello se hizo necesario dotar a la ciudad de una aduana acorde con su actividad comercial.

Es así como en el año de 1921, durante el gobierno del presidente Marco Fidel Suárez, el arquitecto inglés Lelie Arbouin entregó la construcción del magnífico edificio de la Aduana Nacional. Desde entonces, dicho edificio fue testigo del acontecer cultural de la ciudad, no sólo porque en sus espacios se llevaban a cabo los trámites de legalización de mercancías, sino también porque la imaginación, el pensamiento, las actitudes y costumbres que venían del exterior encontraron un terreno noble para fructificar.

### *El apogeo de un estilo*

El edificio de la Aduana de Barranquilla es una muestra del estilo de construcción de esa época, que se proyectaba ya en las principales ciudades de América Latina. Podemos afirmar que este edificio es producto de una mezcla de estilos arquitectónicos nacidos en Europa.

En la aduana —de sólida estructura, elegante y solemne fachada, de sobria y clásica construcción— se aprecia el estilo romántico en sus arcos, el griego en los capiteles de las columnas y los grandes espacios del estilo barroco. Todo ello fue adaptado a nuestro trópico en forma magnífica por el arquitecto Arbuin, convirtiendo el estilo en algo diferente, con un toque de fresca imaginación. Se suscitan algunos debates cuando se afirma que el edificio tiene un “estilo netamente republicano”, pues si bien es cierto que en el edificio predomina este estilo (arcos, columnatas y altos techos), también encontramos la mezcla de movimientos arquitectónicos referidos anteriormente (véase Figura 1).

### *Del auge a la decadencia*

La aduana como fiel testiga de la historia de la ciudad y reflejo de los momentos de progreso y decadencia, fue sumergiéndose, poco a poco, en un estado de



**Figura 1.** Edificio de la Aduana de Barranquilla.

deterioro físico, en la medida en que la ciudad también iniciaba su descenso hacia un estado de apatía y corrupción administrativa que la llevaron a una crisis político-social, con sus lógicas consecuencias económicas; el edificio entra en su etapa de franco deterioro y olvido cuando el puerto es trasladado de Puerto Colombia al lugar donde actualmente se encuentra, en la margen del Río Magdalena.

#### *El proyecto de recuperación*

A mediados de los años setenta, la Cámara de Comercio de Barranquilla inicia el estudio del proyecto de restauración del viejo y abandonado edificio por dos motivos fundamentales: para comenzar un plan dirigido hacia la recuperación y revitalización del sector central de la ciudad, sometido también a un implacable proceso de deterioro desde hacía años y, por ser el edificio patrimonio histórico de la nación.

Transcurrió más de un lustro para la materialización del proyecto de restauración; en el año de 1991, la Gobernación del Atlántico se une a la Cámara de Comercio

y en un afortunado acuerdo deciden iniciar los trabajos de recuperación de esta joya arquitectónica. Las obras de restauración son inauguradas en 1994, iniciando de esta forma un camino que ha permitido paulatinamente la recuperación del patrimonio arquitectónico. Con las restauraciones a la aduana se inicia un cambio de actitud y de pensamiento que vuelve los ojos hacia la importancia que tiene la historia de la ciudad y sus valores.

#### *El proyecto hoy*

El proceso no se detuvo en el aspecto puramente arquitectónico, pues fue necesario que el edificio de tanta trascendencia histórica se convirtiera en el pivote de una actividad igualmente grandiosa. Nuevamente la Gobernación del Departamento del Atlántico y la Cámara de Comercio, después de analizar propuestas y opciones, deciden destinar el edificio como sede del proyecto cultural más importante en esos momentos en la ciudad: dan vida jurídica a la Corporación “Luis Eduardo Nieto Arteta”, entidad sin ánimo de lucro que, además de velar por el mantenimiento y la administración del edificio, facilita a la comunidad el acceso a la cultura, la investigación y la ciencia; se proporciona a los ciudadanos los servicios de la Biblioteca Piloto del Caribe, que a pesar de su corta edad ya cuenta en 1200 usuarios diarios. La Biblioteca cubre cuatro grandes áreas: información, educación, recreación y cultura, cuenta con una completa sistematización de acervo bibliográfico, lo cual facilita el acceso rápido de la información. Su organización física comprende sala de referencia, hemeroteca, documentos, consulta bibliográfica, una moderna sala de música y los servicios de la internet a través de seis servidores. En el edificio también funciona el Archivo Histórico del Departamento del Atlántico, creado en 1992 y adscrito a la Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta a través de un contrato firmado con la Gobernación del Atlántico.

La amplia y rica programación cultural de la Biblioteca Piloto y del Archivo Histórico han permitido a la comunidad apreciar excelentes exposiciones de artistas; admirar y disfrutar de conciertos, recitales de poesía, de tertulinas, conferencias y talleres de arte.

Un aspecto significativo lo constituye la renovación urbana que surge a partir de la restauración del edificio y la puesta en marcha del proyecto cultural. El sector ha reducido su peligrasidad y existen proyectos en marcha para

construir, aledaño al edificio, la sede de la “Fundación Mario Santo Domingo”, la “Universidad para Microempresarios”, el parque cultural del Caribe, en donde estarán funcionando el Museo de Arte Moderno, la Cinemateca del Caribe y el Museo de Ciencias del Caribe. Por otro lado, la Corporación está gestionando la restitución de una parte de terreno invadido cercano al edificio para la construcción del Parque Museo del Transporte de Barranquilla que integrará al gran proyecto de recuperación del sector histórico donde se encuentra el edificio.

La recuperación del Parque Aduana-Elbers, por parte de la Corporación a través de gestiones realizadas ante entidades públicas privadas, constituye un logro en el avance del proyecto general urbanístico del sector.

### **Segunda fase del proyecto: el rescate de otro símbolo. Restauración de los antiguos edificios de la estación Montoya y Tranvía**

#### *Breve historia de los edificios*

El edificio de la Estación Montoya, construido en 1871, fue concebido como un amplio espacio de dos plantas, con un estilo inglés de influencia antillana, muy propio del trópico y adecuado a las condiciones del clima y del entorno. Constituye un importante hito urbano que marcó una época de prosperidad y pujanza en la que Barranquilla era el principal puerto de Colombia. Posterior a la construcción de este edificio se sumarían la Estación del Tranvía y el edificio de la Aduana Nacional, del cual nos ocupamos en la primera parte de este escrito.

Después de un largo periodo de gloria, y en la medida que también decae el movimiento portuario de la ciudad, los edificios son abandonados al suspenderse, en 1940, el servicio de transporte del ferrocarril, cayendo en un franco proceso de deterioro. Después de otros usos, a finales de los años sesenta los edificios son invadidos por chatarreros del interior del país que lo convirtieron en un inmenso depósito, lo que terminó por arrasarlo lo poco que quedaba de la famosa Estación Montoya (véase Figura 2).

En el año de 1997, la Corporación gestiona ante el Ministerio de Cultura, la Cámara de Comercio de Barranquilla, la Gobernación del departamento del Atlántico y la Fundación Mario Santo Domingo, los recursos necesarios para restaurar los edificios. Es así como se inician las obras en 1998 y se culminan en diciembre



**Figura 2.** Estación Montoya.

de 1999. Hoy en día los edificios forman parte de toda una manzana que se ha recuperado (en un 90%) al nuevo uso de Restaurantes-Bar-Galería que se la ha dado al edificio, que se agregan a las actividades del antiguo edificio de la Aduana, propiciando un movimiento al sector que poco a poco ve resurgir la gloria del pasado.

Un aspecto importante para la Corporación ha sido la toma de conciencia, por parte de la ciudadanía, del valor histórico que tiene el sector. Barranquilla entiende ahora la necesidad de restaurar su patrimonio arquitectónico basándose en planes y proyectos concretos, teniendo presente que todo ello forma parte de un Plan de Renovación Urbana que está siendo ejecutado por el sector público y privado de esa entidad.

#### **Mantenimiento económico del proyecto**

El mantenimiento de edificios está a cargo de la Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta, institución sin ánimo de lucro, de carácter mixto pero regida por el derecho privado. Su presupuesto anual es de \$1,200,000,000.00 (moneda colombiana: 600,000 US). Sus costos operativos se realizan de la forma siguiente:

- a) Tiene un contrato por 10 años con el Departamento del Atlántico en virtud del cual la Corporación le administra el Archivo Histórico al Departamento, a cambio recibe recursos que representan el 30% de sus ingresos.
- b) Posee un contrato de Administración con la Cámara de Comercio de Barranquilla por medio del cual la Corporación administra la Biblioteca de la Cámara. Por este concepto recibe el 25% del total de sus ingresos.

- c) La Corporación presta servicios de asesoría al sector empresarial en el área de organización de archivos administrativos y de bibliotecas internas, que le representa ingresos adicionales.
- d) Tiene arrendado a diez empresas lo que antiguamente constituyeron las bodegas del edificio, que a partir de la restauración se adecuaron como locales comerciales y de oficinas.
- e) Tiene un programa de capacitación que se vende a nivel empresarial.
- f) Organiza eventos en sus instalaciones. Para ello posee un auditorio, un salón-galería y espacios abiertos (plazas, parques y arcada).

Asimismo, para las inversiones que se deben hacer en el crecimiento institucional, la Corporación elabora

proyectos que presenta a nivel público y privado que generalmente apoyan las ideas, pues están encaminadas a prestar servicios culturales a la comunidad. Ejemplo de ello lo constituye la Sala de Música Jaime Carvajal Siniesterra, el Centro de Documentación Musical Hans Federico Neuman y la Sala de Internet apoyada por el Ministerio de Cultura.

Barranquilla tiene, sin duda alguna, un nuevo aire impregnado de música, poesía, arte y manifestaciones que retoman su historia tangible e intangible para hacerla una mejor ciudad para las generaciones futuras. Es evidente que los esfuerzos individuales se están fusionando para ser colectivos, que lo público va de la mano de lo privado y que vemos con objetividad, paso a paso, la reconquista de nuestro glorioso pasado.



# La restauración del Teatro Heredia

Alberto Samudio Trallero

Universidad  
Jorge Tadeo Lozano  
Cartagena-Colombia

## El Teatro Heredia de Cartagena de Indias<sup>1</sup>

### *Antecedentes*

El legendario Teatro Heredia de Cartagena abre el telón nuevamente para deleite de los amantes de las artes escénicas, después de un prolongado y paciente trabajo de restauración.

Este teatro, de principios de siglo, es de arquitectura ecléctica —del prototipo de los teatros europeos del siglo XIX—, cuyo esquema en herradura fue transplantado a las ciudades de las naciones republicanas independientes de América (véase Figura 1). Inaugurado el 13 de noviembre de 1911 con el nombre de Teatro Municipal, cuando se iniciaba uno de los más interesantes capítulos de la historia cultural de Cartagena en ese siglo. Su apertura fue uno de los actos con los cuales la ciudad conmemoraba el primer centenario de su independencia de la Corona Española, hechos ocurrido el 11 de noviembre de 1811; significaba la culminación de una prolongada sucesión de anhelos frustrados por más de treinta años, cuyos orígenes se remontan al 10 de enero de 1884, cuando un grupo de élite cartagenera, entre quienes figuraba el doctor Rafael Nuñez —ya para entonces elegido por segunda vez presidente de la República—, acordaron constituir una sociedad por acciones bajo la razón social de Compañía de Teatro de Variedades de Cartagena “con el fin de construir de un modo apropiado a nuestro clima un teatro al estilo de los de verano en Europa”.

Hasta entonces, desde finales del periodo colonial e incluso durante la primera mitad del siglo pasado, la ciudad había contado con un vetusto coliseo de aspecto lúgubre y desprovisto de condiciones acústicas y comodidades, donde, según un cronista de la época, los infelices espectadores tenían que llevar sus asientos, lámparas y refrescos si querían proporcionar a su familia un rato de solaz que interrumpiera la monotonía casi monástica de la ciudad. No obstante, en medio de la asfixiante atmósfera causada por el humo de las lámparas de aceite y del calor que exhalaba la multitud, ese antiguo

1. La mayor parte de los datos históricos de esta monografía están contenidos en la obra inédita “El Teatro Heredia de Cartagena”. Itinerario y Cronología escrita por Moisés Álvarez Marín, Director del Archivo Histórico de Cartagena.



**Figura 1.** Fachada del Teatro Heredia.

coliseo tuvo el mérito de haber sido escenario donde se presentó la primera compañía de ópera que vino de Colombia el 20 de diciembre de 1857 con la obra “La hija del Regimiento” de Gaetano Donizetti.

Con el tiempo ese primitivo teatro quedó en ruinas. Fue entonces cuando el señor Juan Bautista Mainero y Trucco decidió adquirir lo que quedaba de ese viejo coliseo y en su lugar levantar un nuevo escenario al que dio su propio nombre. El teatro Mainero, aunque menos espacioso que el anterior, era de aspecto alegre y brindaba ciertas comodidades, entre otras, la de contar con alumbrado eléctrico. Fue inaugurado el 6 de septiembre de 1874 por la Compañía Lírica Italiana con la ópera “Henani” de Gisepe Verdi.

Cuando se integró la Compañía del Teatro de Variedades en 1884, el Teatro Mainero llevaba ya diez años de funcionamiento que se extendieron hasta bien entrada la década de 1910 después de la inauguración del Teatro Heredia. ¿Cuál fue entonces la razón para que se pensara en un nuevo escenario, si el Teatro Mainero satisfacía hasta cierto punto la afición de los cartageneros por las artes escénicas?

Como respuesta podríamos esbozar, de acuerdo con Moisés Álvarez M., varias hipótesis. En primer lugar es probable que dado el carácter privado del teatro Mainero, su propietario pudiera reservarse el derecho de presentar los espectáculos que sólo satisficieran sus intereses económicos.

Es válido también pensar que acorde con las ideas imperantes a finales del siglo XIX, era indispensable

contar con edificios teatrales adecuados si se quería desarrollar un genuino teatro nacional, y aquí desempeñó un papel importante la iniciativa privada en la constitución de las sociedades constructoras y la influencia del presidente Rafael Nuñez, principal inspirador de la Compañía de Variedades de 1884. Esta compañía llevó a cabo algunas actividades importantes con miras a la construcción del teatro a pesar del estallido, en 1885, de una de las tantas guerras civiles que devastaron el país en el siglo XIX y que afectó de manera directa a Cartagena —sufrió dentro de sus murallas el sitio del General Ricardo Gaitán Obeso— que vino a dar al traste con el proyecto del teatro.

Los cartageneros tuvieron que seguir esperando. Después de otras tentativas y sólo a instancias de Don Henrique Luis Román principal impulsor de la idea del Teatro Municipal desde que ocupó la silla de gobernador de Bolívar, el Concejo Municipal dispuso su construcción en 1904.

### **La construcción**

El teatro fue construido dentro del recinto de la capilla de la Merced, edificación que con el claustro anexo —ocupado hoy por la Universidad Jorge Tadeo Lozano— había sido erigida por la orden mercedaria en 1625 y abandonada durante las guerras de independencia. Su constructor fue don Luis Felipe Jaspe, vástago de una apreciada familia cartagenera, nacido el 3 de abril de 1846. Cultivó don Luis las Bellas Artes y tuvo una disposición innata por la arquitectura que practicaba sin haber cursado estudios académicos. Entre sus obras más destacadas, con las cuales contribuyó a la gran transformación urbana y arquitectónica de Cartagena durante aquellas décadas, se deben mencionar el coronamiento de la Boca del Puente con la Torre del Reloj, remate de inspiración gótica que hoy se ha convertido en el logo-símbolo de la ciudad; el diseño del Camellón de los Mártires, con los bocetos de las esculturas que permitieron su ejecución a los talladores italianos; el diseño del parque y monumento a José Fernández de Madrid; el Mercado Público de Cartagena en 1905, de inspiración republicana, sin duda alguna, uno de los mejores edificios de su época; el diseño del Parque de Bolívar; y los bocetos de las esculturas de las puertas del parque del Centenario y de su obelisco central (1911).

El Teatro Heredia fue sin duda su obra cumbre. Alrededor de esta obra arquitectónica la tradición oral cartagenera ha sostenido siempre que fue inspirada en el Teatro Tacón de la Habana visitado por él en cumplimiento de su compromiso. Esta aseveración, aunque no consta en ninguno de los documentos referidos a aquella gestión, parece estar comprobada por la comparación de los planos de los dos teatros.

Por otra parte, doña Matilde Lecompte Jaspe, nieta de don Luis, en conversación con quien estas líneas escribe, le manifestó que efectivamente su abuelo —a quien se refiere como “papá Luis”— viajó a La Habana por problemas de salud y allí aprovechó para conocer el entonces famoso Teatro Tacón. Se ha dicho también que Don Henrique L. Román, de su propio peculio, costó el viaje de Jaspe a Curazao para que observase la orientación del Teatro Reina Emma que había en Willemstad. Se trataba de buscar modelos del trópico con el fin de que la falta de aireación no sofocase a actores ni espectadores, cometido que finalmente no se logró en el Heredia.

Se inició la obra en 1905. El señor Jaspe desarrolló un proyecto de teatro “a la italiana” en el cual se distinguen muy bien los espacios para el público (vestíbulo, auditorio, foyer) de los espacios de trabajo (escenario, camerinos, áreas de servicio). Fue este modelo tipológico el arquetipo, según el cual, las instituciones y burguesía locales construyeron en Europa y América la casi totalidad de los teatros de la época, comprendida entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. En ellos las salas son habitualmente de planta de herradura (véase Figura 2), con sus plateas, palcos y balcones, y los escenarios —cajas de escena— son grandes prismas vacíos en los que una de sus caras o “cuarta pared”, puede abrirse o cerrarse a la sala con un simple telón.

En su diseño debían de tenerse en cuenta múltiples factores referentes a la forma, disposición y materiales del piso de escena, foso de orquesta y parrillas de tramoya, de los accesos de escenografía y de personas, de los puentes de iluminación y de otros muchos elementos que contribuyen a que el escenario pueda funcionar correctamente como una fábrica de imágenes, ocultando de la visión del público los medios para mostrarle sólo los resultados.

Todo ello lo lograría el señor Jaspe adaptando la vieja estructura de la iglesia colonial de tres naves. Fue



Figura 2. Vista interior del Teatro.

necesario eliminar los cuatro arcos formeros con sus respectivas columnas, en cada uno de los lados de la nave central y utilizar el gran vacío resultante para proyectar un espacio envolvente en forma de herradura en donde se resolverían palcos de primer y segundo piso, balcón y galería, alrededor de un espacio central donde se diseñó el patio de butacas o platea. El cruce-ro, con su arco toral, fue conservado íntegramente convirtiéndose en la escena.

#### *Descripción de la obra original*

Veamos como describió el interior del Teatro el historiador Eduardo Gutiérrez de Piñeres, testigo presencial de la construcción en aquellos años:

...Tiene dos filas de palcos, una extensa galería sobre los palcos y el paraíso que queda encima de la expresada galería. Para cada una de esas partes hay una entrada completamente independiente de las demás; las magníficas escaleras que conducen a los palcos son de mármol blanco; las otras son de madera... el escenario es muy amplio y cómodo; las decoraciones son obra de artistas extranjeros. El señor Luis Felipe Jaspe, director de trabajos, pintó el techo y la parte superior de la boca de la escena...

Tendrá el Teatro su planta eléctrica propia, con lo cual no estará sujeto a las sorpresas que a veces da el alumbrado público.

El señor Ed. Víctor Sperling, respetable comerciante alemán que goza de muchas simpatías en esta ciudad, mandó regalado para el Teatro un magnífico telón de tela roja incombustible, que es el que está en uso.



Figura 3. Tribunas.

La característica arquitectónica de mayor relieve en el interior de la sala la constituye el trabajo de madera de sus tribunas, balcones y celosías divisorias y de ceramamiento de los palcos. Estas últimas parecen hechas de encaje, cuya transparencia produce un gracioso contraste de luces y sombras que confiere al recinto una atmósfera mágica, haciéndolo único entre los de su género. La fachada, de inspiración ecléctica y perfecta simetría, está compuesta por tres cuerpos con proyección al frente del central, en el cual se abren tres puertas que dan acceso al vestíbulo; sobre ellas y coincidiendo con sus ejes se encuentran, en el segundo piso, tres tribunas con balastradas de cemento rematadas por sendos frontones rotos para dar paso a ornamentos de orden clásico (véase Figura 3).

En el tercer nivel se encuentra un ático horizontal dividido en tres calles por pilastras dobles. En la calle central se inscribe el nombre del teatro. Remata el cuerpo central un frontón semicircular con la fecha de inauguración, flanqueado por balastradas en cuyos extremos se encuentran los bustos de Guiseppe Verdi y José Zorrilla.

Los cuerpos laterales presentan sendas puertas de acceso sobre las cuales se abren las tribunas del segundo piso. El remate de cada uno de estos cuerpos lo constituye una balustrada que se interrumpe para dar paso a una tribuna vacía a manera de espadaña.

A los lados de la entrada y en los extremos del edificio se encuentran cuatro esculturas de mármol italiano que representan a Talía, musa de la comedia; Tespiscore, de la danza; Euterpe, de la música; y Clío

de la elocuencia y poesía lírica. En el interior otras esculturas con iguales alegorías decoran las escaleras de mármol.

#### *Vida artística*

El teatro fue inaugurado aún sin terminar con la realización de los Primeros Juegos Florales que se celebraban en Cartagena. Estos juegos, cuyos orígenes se remontan a la Edad Media, eran concursos de poesía de temática variada, orientada a exaltar la belleza en todas sus manifestaciones.

El estreno formal del Teatro correría a cargo de la Compañía de Evangelina Adams que debutó el 22 de febrero de 1912 con la obra “El genio alegre” de los hermanos Alvarez Quintero, en una función calificada como un “gran triunfo” por el diario local “El porvenir”.

A partir de aquel momento el Teatro Municipal —nombre que se le dio hasta 1933 cuando se le cambió por el del fundador de Cartagena para conmemorar el IV centenario de fundación de la ciudad—, fue el escenario por el cual desfilaron las más importantes compañías y figuras del arte escénico del mundo.

Entre 1913 y 1917 tuvo sus primeros destellos de esplendor. En este lapso se presentaron trece compañías extranjeras, cuyo repertorio estaba compuesto por ópera italiana o comedia y zarzuela española. Estas compañías llegaban a Cartagena como escala obligada de paso o de regreso del Teatro Colón de Bogotá. Otras veces venían de Medellín y en muchas ocasiones se presentaban en Barranquilla antes de llegar a la ciudad. Del interior venían por el río Magdalena hasta Calamar, para luego tomar el tren hasta Cartagena.

De las compañías que pasaron por el Teatro Municipal en ese primer ciclo, por la simpatía y el recuerdo que dejaron entre los cartageneros, merecen destacarse la de zarzuela, opereta y variedades de Manolo de la Presa (española), la Compañía de Ópera Mancini (italiana) y la Compañía Española de Alta Comedia “Jacinto Benavente”.

La década de 1920 fue la de su mayor esplendor. Se presentaron en esa época compañías del prestigio de la de ópera Bracale que entre su elenco trajo personajes de la talla del barítono italiano Titta Fuffo, considerado por la crítica de entonces como “orgullo de Italia y gloria de Europa” y el tenor español Hipólito Lázaro anunciado en la prensa como el “más grande tenor de

mundo". Pasó también por sus tablas la genial actriz María Guerrero.

Estos acontecimientos artísticos pusieron al aficionado cartagenero en contacto con las más relevantes figuras del teatro y la lírica en el mundo y contribuyeron a la formación de un gusto y conocimientos suficientes para valorar la calidad artística de las obras y de los autores que las representaban.

En el ambiente cultural cartagenero empezaron a soplar vientos de renovación. Iniciativas tales como el fomento de conferencias científicas y culturales, y la aparición de varios grupos de teatro locales por la influencia de las compañías visitantes, con el objetivo de levantar el entusiasmo por el género escénico que había venido a menos por la falta de costumbre, caracterizaron este periodo de la historia de la ciudad y el Teatro Municipal fue el escenario obligado de todas aquellas manifestaciones.

La celebración de los Segundos Juegos Florales dio origen al conocido suceso considerando como una burla del poeta cartagenero Luis Carlos López a la entonces provinciana sociedad cartagenera, y a sus círculos intelectuales, ya que muchos aseguraron que él —el Tuerto— había sido el verdadero autor del soneto ganador titulado "A su Majestad", presentado bajo el seudónimo de "Juan Cualquiera" por el señor Antonio S. Guerra, un inmigrante libanés dueño de una barbería en la calle del Coliseo que a duras penas podía expresarse en castellano.

Este famoso acontecimiento fue inmortalizado por Gabriel García Márquez en su novela "El amor en tiempos de cólera", donde relata cómo en la celebración de unos Juegos Florales "cuyo estruendo resonaba cada 15 de abril en el ámbito de las Antillas", un inmigrante chino con la complicidad de una mano maestra fue el ganador de La Orquídea de Oro, el galardón más codiciado de la poesía nacional, derrotando a setenta y dos rivales bien apertrechados.

#### *A mi ciudad nativa*

*Noble rincón de mis abuelos*

*nada como evocar, cruzando callejuelas*

*los tiempos de la cruz y de la espada*

*-más ya pasó; ciudad amurallada tu edad de folletín*

*las carabelas, se fueron para siempre de tu rada*

*ya no viene el aceite en botijuela.*

A comienzos de la década de los 30, y no obstante el gran desfile de éxitos presentados en su escenario, el teatro acusaba un alto grado de deterioro. Con el correr del tiempo las presentaciones de las grandes compañías fueron haciéndose cada vez menos frecuentes y la decadencia física del edificio seguía avanzando. Los espectadores no acudían a sus funciones. Algunos comentarios atribuían la falta de asistencia al intenso calor que se padecía en su interior. Otros a la competencia del cine, cuya afición se divulgaba en Cartagena.

#### *Su adaptación a cinematógrafo*

Ante las fallidas tentativas por su reivindicación cultural, el avance incontenible de su deterioro físico y la incapacidad de obtener los fondos necesarios para el adecuado mantenimiento del teatro, el Concejo Municipal decidió acoger la propuesta de una empresa privada para instalar en el Heredia un moderno equipo de cine sonoro para dar representaciones cinematográficas.

El 9 de enero de 1937 se estrenó así el Teatro Heredia como cinematógrafo con las películas "Flor de arrabal" con Jean Harlow en la función vespertina y "Un grito en la selva" la nocturna.

En 1945 después de algunas obras de reparación —pues para entonces edificio y dotación se encontraban en pésimas condiciones— hizo su debut dentro del marco de los Primeros Festivales de Música organizados por Pro Arte, el Ballet Ruso. Fue uno de los espectáculos sin precedentes en la vida artística de la ciudad, al decir de un cronista local.

#### *Decadencia y clausura*

Durante las décadas siguientes y hasta 1970 el Teatro sirvió para presentar de todo: conciertos, recitales, homenajes, comedias, ballet, conferencias, títeres, zarzuela, teatro cómico, mentalistas, sesiones solemnes de colegios, mítines políticos y hasta una audiencia pública a una mujer por el homicidio de su esposo en el barrio de Bruselas.

#### *Fuiste herica en los tiempos coloniales*

*cuando tus hijos, águilas, caudales*

*no eran una externa de ramajes*

*Más boy, plena de rancio desaliño*

*bien puedes inspirar ese cariño*

*que uno le tiene a sus zapatos viejos.*



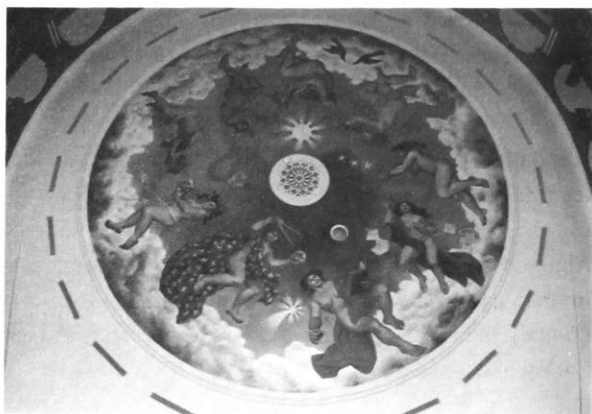


Figura 4. Plafón.

Entre las grandes atracciones de ese último periodo cabe destacar el Ballet de la bailarina cubana Alicia Alonso y la presentación de la primera bailarina solista de la Opera de París, Carmen Gauthier en 1952; la Compañía de comedias cómicas presentadas por Pro Arte y el debut exitoso de la Academia de Ballet de Cartagena en 1953; la presentación de Carmen Amaya, primera bailarina española de flamenco en 1954; la Compañía de Operetas y Zarzuelas de Faustino García en 1956.

El teatro fue también, por esa época, sede de una escuela de ballet y danza española dirigida por el profesor Luis Torres.

El deterioro avanzó y ante el inminente peligro para la integridad de los espectadores tuvo que cerrar finalmente sus puertas en el año de 1970. Una de sus últimas funciones fue la obra de teatro "Las Sillas" de Ionesco presentada por Fanny Mickey.

#### La restauración

A partir de entonces hubo algunos intentos de rescatar el teatro que sólo vinieron a fructificar en enero de 1988 cuando la Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano, en virtud de un contrato de comodato firmado con el Municipio de Cartagena desde el año de 1980, modificado más tarde en 1986, inició y llevó a cabo las obras que en la actualidad concluyeron con recursos provenientes del Banco de la República, el Fondo de Inmuebles Nacionales, el Instituto Nacional de Vías de Mintransporte a través de la Subdirección de Monumentos Nacionales, la Presidencia de la República y el

Ministerio de Cultura, por un valor total de \$5,081,280,000,00.

La propuesta de restauración se basó en el respeto por los espacios y la fisonomía originales de la edificación, con algunas obras de acondicionamiento a fin de lograr la implantación de modernas instalaciones técnicas acordes con las más rigurosas exigencias de los actuales directores y artistas, y el *confort* propio de las salas contemporáneas.

La obra realizada se inició con el desmonte de la estructura de madera que se hallaba en avanzado estado de ruina y la clasificación y almacenamiento de todos los elementos arquitectónicos en buen estado que serían reutilizados. Luego de efectuar las consolidaciones necesarias y de construir una nueva estructura se procedió al montaje y complementación de toda la obra antigua. Especial cuidado mereció la rearmada de las celosías caladas de madera de los palcos y la reconstrucción de la yesería dorada con laminilla de oro.

El teatro, orgullo de los cartageneros, ha quedado enriquecido además con la obra pictórica del maestro Enrique Grau, plasmada en el plafón de la platea y el telón de boca. La del plafón representa las nueve musas de las artes liberales y las ciencias, con sus símbolos y atributos en una composición de inspirada concepción y gran colorido que transpone a estas hijas de Zeus, del Parnaso a un escenario caribeño de cielo azul intenso y las encarna en unos cuerpos de mulatas voluptuosas (véase Figura 4).

El telón de boca o de "monos" como suele llamarlo la gente de teatro, en un lienzo de nueve metros de ancho por siete de alto, donde el maestro Grau plasmó la obra "Un regalo a Cartagena" alegoría de la ciudad con sus monumentos emergiendo hacia el firmamento, en una atmósfera surrealista, que recibe, de una mano de prodigio, un bello ramo de flores tropicales.

El teatro que hoy recibe satisfecha la ciudad de Cartagena en los primeros seis meses después de su inauguración quedará a cargo del Ministerio de Cultura. Posteriormente será manejado por una Fundación mixta conformada por el Municipio de Cartagena, la Gobernación de Bolívar, el Banco de la República, el Ministerio de Cultura y todas aquellas entidades públicas o privadas que quieran vincularse y hacer donaciones para contribuir a su mantenimiento y conservación.



*Estudios Históricos 5, Arquitectura y Diseño,*  
se terminó de imprimir en diciembre del 2000.  
La impresión estuvo a cargo de Benjamín Álvarez,

La producción y diseño estuvo a cargo de Cran Diseñadores  
y Ana María Hernández. La impresión se realizó  
en papel bond de 90 grms., tipografía y formateo digital  
con fuente Garamond y Univers 8, 11, 14 y 18 puntos.  
La edición fue de 300 ejemplares.

2894813

UAM  
NK1390  
E7.76  
v.5

2894813  
Estudios históricos : arq

UNIVERSIDAD  
AUTONOMA  
METROPOLITANA



Azcapotzalco

Casa abierta al tiempo

División de Ciencias y  
Artes para el Diseño

Departamento de Evaluación  
del Diseño en el Tiempo

Arquitectura y Diseño, 2000

5

Estudios históricos

